BEETHOVEN

ET

SES TROIS STYLES.

BEETHOVEN

ET

SES TROIS STYLES.

ANALYSES DES SONATES DE PIANO

SUIVIES DE L'ESSAI

D'UN CATALOGUE CRITIQUE, CHRONOLOGIQUE ET ANECDOTIQUE

DE L'OEUVRE DE BEETHOVEN.

PAR

W. de LENZ.

DEUS NOBIS HAEC OTIA FECIT.

TOME PREMIER.

Lenz
Beethoven
1.2

ST.-PÉTERSBOURG,

CHEZ BERNARD, PERSPECTIVE DE NEVSKI, MAISON PASCAL N° 11.

1852.

47, G

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ,

съ тѣмъ чтобы по напечатаніи представлено было въ Цензурный Комитетъ, узаконенное число экземпляровъ.

С. Петербургъ, 18 Февраля 1852.

Цензоръ И. Пайкеръ.

Ce livre n'est point un livre technique et s'adresse à toutes les personnes qui estimeraient la musique à l'égal de la littérature ; car la musique n'a de valeur qu'autant qu'on sympathise assez avec elle pour y voir l'image embellie de la vie.

La science en musique a ses mérites sans que le coup d'oeil du savant en musique s'élève toujours au-dessus des prescriptions, souvent étroites, de son école. Ne lui arrive-t-il pas de faire la part de la *lettre* aux dépens des éléments intellectuels, *de la vie*, en un mot, dont *l'alphabet* qu'il a péniblement appris, n'est que l'expression matérielle ?

Un livre de haute critique (M. Berlioz lui a fait l'honneur de l'appeler ainsi) qui touche si peu au côté technique de son sujet, n'est peut-être point sans originalité et pourra donner à penser.

L'auteur a mieux aimé exprimer ses convictions que brûler un peu d'encens de plus à l'endroit des artistes et écrivains en renom, dans l'espoir d'un tendre retour. Il pense qu'on a rempli un devoir quand on a concouru, dans la mesure de ses moyens, au triomphe de la cause du vrai et du beau.

En parlant de M. Oulibischeff, j'ai entendu parler de l'auteur d'un ouvrage célèbre sur Mozart. Nos positions sociales respectives excluent jusqu'à l'idée d'une concurrence. Les objections de M. Oulibischeff contre le style symphonique de Beethoven, l'admiration, au contraire, qu'il m'inspire; importent, je crois, également peu aujourd'hui, qu'une gloire immortelle entoure le grand nom de Beethoven; mais M. Oulibischeff a évoqué en faveur de Mozart le «*suum cuique*» contre Beethoven, et dans la Symphonie encore. Faisant de l'étude du *Digeste* la principale occupation de ma vie, j'ai cru devoir avancer un *pion* de petit précepte *justinianien*, sur le casier de la polémique disposée par M. Oulibischeff dans un livre dont le héros n'avait rien à gagner à une dépréciation de Beethoven. Appartenant à une spécialité *autre* que l'art, j'ai droit à quelque

indulgence et regarderai comme une récompense de mes peines qu'on voulût me montrer les erreurs que j'ai pu commettre: *candidus imperti.*

On trouvera p. 97 — 101 quelques remarques générales au sujet de la manière de Beethoven de traiter l'harmonie et l'instrumentation. Ces remarques, que j'ai exprimées à ma manière, m'ont été faites par M. Damcke, musicien éminent dans lequel le savant harmoniste est resté le très-humble serviteur de l'artiste. Je me fais un devoir de remercier M. Damcke de m'avoir encouragé dans ma difficile entreprise en me permettant de lui lire mon livre et de profiter à cette occasion des conseils de sa plus grande expérience.

Dans les arts — c'est l'idée qui est tout; l'appareil technique destiné à exprimer l'idée, doit être sur le second plan. Beethoven l'a dit: «la musique est le lien qui unit la vie de l'esprit à la vie des sens; elle est l'unique introduction incorporelle au monde supérieur du savoir, de ce monde qui embrasse l'homme, mais que celui-ci ne saurait à son tour embrasser, v. p. 152.

L'homme, en effet, ne précéda-t-il pas les tardives et

incomplètes données qu'il appela un jour *sa science?* C'est donc *l'homme* qu'il faut avant tout chercher dans les arts. L'auteur entend laisser aux harmonistes *ex professo* les soins d'une autopsie complète des textes de Beethoven. On lit les grands auteurs pour assister aux triomphes de la pensée humaine et non point pour dûment constater qu'ils avaient fait leurs classes avant de devenir un sujet d'admiration pour le monde.

J'engage le lecteur à recourir aux chiffres du catalogue qui, lui aussi, est un livre; il y trouvera des données, omises dans l'ouvrage, pour éviter les répétitions.

Il y a des malades, aux yeux de qui, le bon médecin, est un homme gros et gras, *en lunettes*. Il est des lecteurs qui ne goûtent que les gros livres. Donner plus de volume au mien, eût été chose facile. Je prie le lecteur de voir dans l'abandon de ce moyen de succès en librairie, une marque d'estime pour la valeur de son temps. J'espère qu'il voudra estimer assez le mien pour excuser quelques fautes d'impression. Balzac me dit un jour: mon cher ami, j'ai laissé une fortune dans les «*errata*». Il m'eût été difficile d'en suivre l'exemple.

En abordant un grand sujet on est condamné d'avance à rester *au-dessous* de sa tâche. L'auteur le savait avant d'entreprendre la sienne ; il le sait davantage maintenant qu'elle est terminée ; il espère toutefois que son livre pourra conduire la critique à de plus grands résultats par la caractéristique des trois styles de Beethoven et le Catalogue critique et chronologique de son œuvre, le *premier* publié jusqu'à ce jour. Le livre établit encore le *premier*, dans les Sonates, les différences de style de Beethoven ; il s'attache à les démontrer plus rationellement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, dans le reste de l'œuvre.

Le français étant la paligraphie du monde artistique ; l'avantage de s'adresser à un plus grand nombre de lecteurs, a paru balancer, aux yeux de l'auteur, l'inconvénient de se servir d'une langue qui n'est pas la sienne. Une autre considération l'a décidé — il faut convenir que le français est une espèce de *frein* qui bride utilement l'enthousiasme, par l'impérieuse nécessité qu'il impose de rester clair.

L'auteur se propose d'orienter l'amateur dans l'œuvre si complexe de Beethoven ; de le faire connaître davantage à l'artiste ; de donner à l'un et à l'autre occasion de se faire

du *vrai* et du *beau* un bouclier contre ce qui se rencontre de laid et de décourageant sur le chemin de la vie.

Traitant de Sonates de Piano, le livre s'arrête un instant au Piano moderne, pour mieux faire comprendre les différences qui le séparent du Piano de Beethoven. Le Professeur n'en défendra pas pour cela la lecture à l'élève.

«*Tout homme doit au public le tribut de son activité et devait s'éfforcer de laisser quelque trace de son existence.*» L'auteur s'est conformé à l'axiome; il lui reste à désirer que le public l'approuve en cela; que les *esprits distingués, les hommes éminents* dont l'amitié est le charme de sa vie, acceptent l'ouvrage comme un fruit, non point trop indigne, de la culture de l'art qu'il a depuis si longtemps le bonheur de partager avec eux.

St.-Pétersbourg, 3 mars 1852.

W. de Lenz.

TABLE DES MATIÈRES DU PREMIER VOLUME.

INTRODUCTION.

Pages.

De la voltige transcendante du Piano 3
Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn 19
Les trois styles de Beethoven 61
Les Sonates de Piano de Beethoven 81
Le coin du feu du Pianiste 117
Esquisse biographique 131

ANALYSES DES SONATES DE PIANO.

Première manière de Beethoven. 1re — 11e Sonates 157
Seconde manière de Beethoven. 12e — 26e Sonates 197
La Variation pour Piano 282

INTRODUCTION.

1. DE LA VOLTIGE TRANSCENDANTE DU PIANO.

Un homme avale une grenouille vivante, il finit par avaler une couleuvre. *J. Janin.*

Aujourd'hui on ne joue plus le piano, on le monte. Devenu cheval de cirque, de fougueux et intrépides cavaliers promènent ce pauvre piano aux yeux d'un public ébahi, à tant de notes par minute, et tous d'applaudir. On monte le piano sellé ou non-sellé. Le non-sellé c'est la *fantaisie*, le sellé la *transcription*, la romance sans paroles, le plus souvent sans rien du tout, ou la paraphrase de n'importe qu'elle marche, peu turque assurément, du Sultan. La première paraphrase remonte rien qu'aux temps de Justinien (*Theophili antecessoris paraphrasis graeca*). La voilà qui nous revient, voie de piano et d'un peu de Coran. «Dans un temps où l'asphalte, le caoutchouc, les chemins de fer et la vapeur changent le sol, les redingotes et les distances», la griffe du Sultan figurera convenablement sur l'intitulé de la paraphrase, on y lira volontiers quelques versets

arabes entourés des fleurons de l'architecture mauresque. Malheureusement les plus célèbres écoles de piano ont oublié d'en donner le mot: Que voulez-vous? Cramer, Hummel, Moscheles savaient leur piano, mais ignoraient profondément le turc. Apprenons le turc, s'il faut être *infidèle* pour déchiffrer aujourd'hui une marche. Si l'arabe fait si bien, le chinois pourrait faire mieux. De grâce paraphrasez-nous une petite marche cochinchinoise; vite la *berceuse* de la princesse Turandot, la *pensée fugitive* de Dgingiskan.

Nous avons déjà des «récitatifs pour piano» prétentieux assemblage de quelques notes incohérentes, où on lit: *la melodia ben distintamente*, quand les verres les plus grossissants n'y feraient par découvrir la plus petite mélodie, distincte ou autre. Il y a encore de par le monde, *ab uno disce omnes*, un morceau pompeusement appelé *pompa di festa* improvisé, il faut le croire, pour quelque festin de pompier en pompettes. Figurez-vous une façon de carillon, tintant sur tous les temps de la mesure, retinté par une avalanche de notes qui vous poursuivent comme un cauchemar, martyrisent votre tympan, se logent dans votre cerveau et vous poursuivent sans commisération aucune d'un bruit strident, portant sur les nerfs. Cette *fête* se dit *un grand exercice de concert*. Exercer en plein public est assurément un avantage, c'est se faire payer l'école qu'on fait, au lieu de la payer soi-même; il n'y a donc rien d'étonnant que cet exercice soit un *grand* exercice. De nos jours de *puff musical*, tout est grand; la patience du public des concerts est grande aussi.

Tous ces *Auriol-Pompiers* du piano prennent le désir qu'ils éprouvent d'avoir des idées pour ces idées elles-mêmes, fascinés qu'ils sont par quelque fabuleux succès auprès du sexe. Seulement les pompes de ce genre, étouffent des générations entières, en détruisant le seul capital dont elles soient souvent nanties, leur temps. N'y a-t-il pas des personnes assez malheureusement inspirées pour se tuer à executer ces exercices *coram populo*, avec ou sans balancier? L'auteur d'une *pompe* dont les quelques notes, tant qu'elles se suivaient, formaient une espèce de phrase musicale, et qui, afin de créer une difficulté d'exécution, s'amuse à espacer ce flon-flon de deux octaves d'intervalle, ferait aussi bien de dire: arrivé à ce dernier climax de la pompe, le pianiste jettera la note voulue dans la chambre d'à côté, se levera, la rapportera, changera une ou deux fois de chaise, et sans s'être attardé pour si peu de chose, la présentera tout de même au public avec un sourire satisfait. Evidemment cela sera plus difficile encore. Quand il s'agit d'un exercice dit *de salon* dont le nombre n'est pas moins grand, l'avantage l'est aussi. On est, généralement parlant, peu payé pour l'exercice au salon, il faut se contenter d'être éclairé, chauffé, de fatiguer le piano d'autrui, ce qui a toutefois son prix dans ces temps d'*épilepsie-exercice*. Cette musique de difficultés devient plus burlesque, quand elle s'adresse à un instrument plus noble, au violon par exemple. Le carnaval de Venise, le modèle du genre, est une arlequinade, destinée à faire rire par l'imitation de cris d'ânes, et d'autres sons ignobles.

Passons à la fantaisie. Il est désormais convenu d'ap-

peler ainsi un ou plusieurs thèmes d'opéra avec force passages à leur suite, qui en tierces doubles, qui en octaves, l'octave surtout est bien montée. Rien ne ressemble tant à telle page de ces *Fantaisies* que la carte des fortifications de Paris, avec indication au trait de la portée de leurs feux, et voilà ce que sont devenues ces honnêtes et placides syncopes, ces timides et minces courbes d'autrefois tout honteuses de leur pouvoir d'imposer le silence à une note. Elles aussi ont réalisé leur petit droit au travail. D'une noire à une autre il y a de nos jours autant de choses, que de bonheurs dans le travail inventé par Louis Blanc. Il reste tant de pas à faire au piano, pour arriver à la perfection de son travail à lui! tant de temps de trot et de galop à fournir!

La fantaisie pour nous est le véritable *lucus a non lucendo;* on y trouve tout, excepté la fantaisie. Jadis on appelait ainsi un morceau de musique où la richesse, la variété des idées, le disputaient à la liberté du cadre, celui de la Sonate, disposant la pensée en trois ou quatre coupes, prévues par la grammaire musicale, se trouvant être insuffisant. Le poëte se laissait aller au courant de ses inspirations, et ce flux le portait à quelque île heureuse, submergée aujourd'hui par toutes sortes d'orages, pays plus facile à habiter que ceux où la foule paie, quand elle paie, l'entrée d'un concert. Qui ne conviendra que la fantaisie se réduit aujourd'hui à des tours de gobelet désagréables à force d'être les mêmes?

Il en est autrement des maîtres. Mozart nous a laissé une fantaisie pour piano à quatre mains, et une fantaisie et

sonate, compositions éternellement jeunes, parce qu'elles sont l'expression de sentiments vrais, fantaisies qu'il n'eut garde de nommer *grandes*, quand toute fantaisie d'aujourd'hui est surtout et avant tout *grande*. Aussi bien le génie n'eut-il jamais besoin de se hausser la taille par des talons exagérés, comme l'industrie et ses tristes concurrences.

On a de Beethoven une fantaisie pour piano, chœurs et orchestre, et une fantaisie pour piano seul. Il serait difficile de ne pas convenir que dans ces inspirations, la beauté des idées n'est surpassée que par leur extrême variété; que l'imagination la plus riche, l'invention la plus entière, créèrent là d'impérissables chefs-d'œuvre. Ces fantaisies-là sont bien nommées de leur nom, qui comporte l'idée d'une carrière sans entraves, ouverte aux idées originales, différant de rythme, d'expression, de nature; carrière interdite au thème d'opéra, à la pensée d'autrui, fût-elle, comme cela se voit, étagée sur trois systèmes.

Deux portées suffirent aux idées des grands maîtres du piano. Il nous en a fallu, à nous, qui ne brillons pas pourtant par l'invention, une troisième, pignon sur rue, où l'on grimpe comme à un colombier, pour y voir logé le membre amputé d'un chant, et de quel chant encore! Ce troisième étage, on le dit destiné à montrer au grand jour la phrase mélodique; faut-il que votre phrase soit insignifiante, pour avoir besoin d'habiter une cage, afin de devenir visible?

Ce système trinaire a déjà envahi jusqu'à la polka, jusqu'au quadrille, ce qui en fait au fond suffisamment justice. Thalberg logea à trois étages: *mi manca la voce;* c'est très grand seigneur.

Autrefois, on trouvait difficile d'embrasser des yeux deux portées; pour rendre la chose plus facile, on en a ajouté une troisième; c'est tout simple, le sens de la vue a fait tant de progrès! L'honneur de cette architecture, répudiée par Chopin, revient à Thalberg. Comme Paganini, dont il n'a point le génie pour excuse, Thalberg a fait un tort incalculable au piano, en soulevant un essaim d'imitateurs, dont personne n'a voulu rester en arrière de l'*effet-Thalberg*. Le piano d'aujourd'hui ne connait, à vrai dire, que le Thalberg simple, le Thalberg amendé et le Thalberg exagéré; grattez ce qui s'écrit pour le piano, vous verrez Thalberg.

Liszt n'a pas exercé d'influence par ces compositions, qui sont le daguerréotype de son prodigieux mécanisme. Liszt serait le Paganini du piano, s'il pouvait y en avoir un. Le pianiste, qui s'imaginerait qu'on peut, ou qu'il faut imiter Liszt, s'avouerait imbécile sans remède. Quoique très-vivant, Liszt est déjà un des grands noms de l'histoire du piano; il y aurait anachronisme à l'appeler *monsieur* Liszt. M. Thalberg montre, dans son exécution, une force à toute épreuve, un son puissant, une grande correction; mais toute cette perfection froide, qu'on a appelée la *plastique* de Thalberg, sa correction idéale, sa pureté *olympienne*, se ressent des préceptes de l'école, et d'un parti pris, qui n'est pas exempt de pédantisme. Impassiblement calculé, ce style exclut la spontanéité de la manière de Liszt, dont on voit flotter la haute intelligence jusqu'au dessus de ses égarements mêmes. Liszt fait valoir tous les styles; la culture de son esprit lui rend toutes les idées familières, aussi

n'est-il jamais plus grand qu'en interprétant les maîtres. M. Thalberg est le maître de piano à son apogée, Liszt en est le poëte, l'inspiré rhapsode qu'on dirait surgi de l'instrument à l'instant même. M. Thalberg joue du piano en homme du monde, ce qui donne exclusion à toute idée de poésie qu'on attacherait à sa musique. Les hommes du monde ne prennent-ils pas à tâche de se ressembler tous le plus qu'ils peuvent? Dans ce qu'on appelle le *monde*, l'individu ne s'efface-t-il pas devant un principe? or, l'artiste, le compositeur surtout, expriment une individualité. Ce n'est donc pas la moins étrange des illusions du jour que de vouloir ériger l'exception en règle, tout en baissant les hauteurs de l'art au niveau de la *fashion*, reproduire, en un mot, l'hermaphrodite de l'*artiste-homme du monde*, du *pianiste-pouvoir-social*, créés de nos jours, et déjà tant perfectionnés. Le pianiste du jour, intéresse par bien des raisons, par des pluies d'octaves, par un pouce qui, avec la regularité d'un piston mécanique, remonte des basses où grondaient les ouragans chromatiques, pour ficher, de temps à autre, une note de chant dans le medium du piano, comme on y ficherait un clou; il peut, malgré d'exorbitants *exercices*, savoir conserver l'indifférence de l'homme du monde, l'irréprochable tenue du *gentlemen-rider;* il peut même faire de l'argent et des conquêtes, et être un grand pianiste, sans avoir rien à démêler avec aussi peu de chose que la musique. Nous trouvons que c'est justice, et que ce *sport* et l'art n'ont rien à se dire.

Thalberg n'est point sans avoir rendu service au piano. Sa manière de tirer parti de l'instrument serait digne d'une

meilleure cause. Thalberg accompagne richement le chant d'autrui dans ses soi-disantes compositions, car on n'est pas compositeur, selon nous, pour avoir arrangé un air d'opéra, l'avoir fait précéder d'une gamme, et suivre de variations, peu variées à tout prendre. On ne dira pas de Thalberg: *variatio delectat!* Ouvrez tout ce que Thalberg a cru pouvoir appeler *Fantaisie*, par exemple, *le souvenir de Beethoven*. Le croirait-on? du motif de l'allegretto de la symphonie de Beethoven en la, de ce motif radieux dans son excessive simplicité, Thalberg a fait un gargarisme en triples croches à son usage. Exceptons le second caprice, qui est presque une composition, dont le chant du premier morceau est une cantilène bien trouvée, insinuante, pouvant avec avantage remplacer une figure de contredanse. Ce dessin mélodique reparait à la fin du morceau, étayé d'octaves qui font faire beaucoup d'effet, au pianiste du moins, et forceraient des trépassés à un *chassez-croisez*. L'andante du caprice, il est vrai, se donnant sur huit pages une peine infinie de finir, sans avoir pu commencer, l'andante n'est ni un andante, ni un morceau quelconque, un mineur de Thalberg ressemblant généralement à un saule pleureur du jardin Mabille.

L'emploi de tous les groupes de l'harmonie saisissables pour les dix doigts, les accompagnements de luxe, ont été habilement appliqués de nos jours. On en trouve la première origine dans le premier Concerto de Piano de Beethoven (78^{e} mesure du Largo, v. le Catalogue). Cette manière de tirer parti des ressources du Piano doit beaucoup à Charles Marie de Weber, qui devina cette nouvelle école,

et en prépara l'avènement. La péroraison de l'andante de la sonate de Weber en ré mineur, le final de ses variations sur la romance de *Joseph*, sont des variations-Thalberg, plus la brillante jeunesse et l'attrait des idées de l'auteur d'*Obéron*, qui n'étaient pas aussi transmissibles.

Jamais nous n'avons entendu jouer à Thalberg une note de bonne musique, invariablement, il se contentait de *macadamiser* irréprochablement sur son piano, ce que les affiches appelaient la sienne.

Nous avons pensé qu'il fallait parler de M. Thalberg pour caractériser les voies dans lesquelles est entré l'instrument à l'interprétation duquel Mozart confia plus d'un chef-d'oeuvre, auquel Beethoven ouvrit les secrets de son âme, que Weber et Mendelssohn avaient pour ami. Nous n'entendons contester ni le mérite de M. Thalberg, ni celui d'autres contemporains; nous contestons seulement l'importance de leurs productions, comme idées qui dépasseraient la sphère d'action d'un instrument donné pour se soutenir au point de vue de l'intérêt musical, de manifestation de la pensée, car la musique n'a quelque valeur qu'autant qu'on sympathise assez avec elle, pour y voir l'image embellie de la vie.

Nous faisons remonter l'origine du goût vicié du jour et des directions matérielles dans l'art, à la révolution de 1830, qui, en faussant la société française, faussa l'art. Ce n'est point en convertissant le palais de Versailles en un musée, en ouvrant aux artistes des voies étrangères à leur vocation, en changeant un grand pays en un livre de comptoir à partie double, qu'on encourage l'art et le fait

prospérer, mais bien en maintenant l'homme dans les croyances d'éternelle vérité qui lui sont propres.

Dans les mœurs, le mensonge élégant accepté, remplaça bientôt en France la vérité; la passion devint une petite fureur d'être à la mode dans le *pays du tendre;* l'amour se fit Lorette roulant carosse; l'art le *chic*, mot horrible, que les plus jolies bouches ont appris à prononcer à Paris. Personne ne pensa plus qu'à *arriver*. Il n'y eût de poésie que ce qu'on avait pu nommer ainsi autrefois; le budget n'en parlait pas. Dans les jours de la cote des chemins de fer et des actions, on *arrivait* désormais. Personne ne voulut rester au dernier rang; les positions subalternes ne contentèrent plus quiconque savait lire et écrire, et l'on peut aujourd'hui appliquer aussi aux artistes le mot de Balzac: «la plus dangereuse maladie de notre temps est la supériorité; tout le monde veut être grand homme.

Restait le charlatanisme; il ne s'est pas fait attendre; l'art ne se fit que trop tôt homme de bourse.

L'esprit français, à le considérer en masse, est essentiellement contraire à la musique; positif, net, très-matériel, il trouve la poésie dans le trois pour cent et dans la vie de Bohême. On dit en français: *travailler* un instrument donné, le piano, le violon, etc.; c'est la seule langue qui s'exprime ainsi. Tout, en effet, est travail en France; lutte sauvage d'individu à individu; on ne voit rien au-delà, et les arts n'y sont eux-mêmes qu'une manière d'escompter au comptant les faiblesses du consommateur. Paris ressemble sous ce rapport à un bocal gorgé d'affreux insectes, qui se mangent très-bien les uns les autres, le tout par

concurrence. Aussi bien le public parisien semble-t-il, dans sa *masse*, destiné à former le public le moins musicien. Le parisien pur-sang *dit:* Beethoven, il *pense:* Musard. Paris cependant fait les réputations. Il faut bien qu'une ville les fasse; celle-là est la bonne, géographiquement parlant.

A Paris, dans la ville où l'orchestre du Conservatoire interprète Beethoven, on a sérieusement cru à Félicien David. Que préfère ce public? du *Désert* de David, de ses quintetti, de ses symphonies à l'eau de rose, ou du *Harold* et de la *symphonie fantastique* de Berlioz? Quelle preuve plus grande donner de la parfaite innocence du public parisien en matière de musique? Jusqu'en 1827, on joua à Paris des *pastichio* dans lesquels le morceau d'une symphonie de Beethoven passait dans une autre et la corrigeait ainsi (v. le *Voyage musical* de Berlioz). Le public de Paris se porte de gaîté de coeur de l'ouverture de *Coriolan* dite à la société des concerts, au *Désert*, au *Cristophe Colomb*, au *Quintetto David!* Nous l'avons vu à la besogne.

M. David, la romance à l'état d'orchestre, fut avec raison encouragé à son début. Le *Désert* n'est pas une ode-symphonie, mais encore est-il une façon de journal de voyage en Orient, assez amusant, écrit en musique naïve. Cet ouvrage, bâti sur une marche bien trouvée, accusait des études sérieuses, des intentions qui semblaient renfermer un germe de génie. Le *Cristophe Colomb* de M. David est venu dissiper l'illusion, et prouver l'impossibilité symphonique de l'auteur du désert fleuri. Ce fut un spectacle curieux vraiment que de voir machiner à Paris les succès

de M. Félicien David, en 1845. A voir se remuer ces *éditeurs-entrepreneurs-Désert*, on eût conclu à la naissance d'un sextuple Beethoven. Triste charlatanisme, dont l'art du moins devrait savoir se garder, auquel il semble sans pitié enchaîné par les séductions de l'exemple!

Et que dire de la critique musicale parisienne, qui a laissé passer sans protestation un livre où il est parlé de Reber, de Douay, de Lacombe et autres nébuleuses, sur le ton dont il y est parlé de Mendelssohn? avec dérision des compositions de Berlioz, de l'exécution de Liszt? (*Critique et littérature musicales* par P. Scudo). Où étaient les fines plumes de la *Revue et Gazette musicale?* M. Maurice Bourges fit sans sourciller l'éloge du livre (v. le numéro du 26 mai 1850, de la *Revue*). M. Scudo y avait cependant donné aux artistes l'inqualifiable conseil que voici: «Composez des Sonates, des Quatuors, des Quintetti, des Symphonies comme Haydn, Mozart et Beethoven, et *même* (!) comme Mendelssohn» p. 300. Que n'ajoutait encore M. Scudo: «dans les intervalles vous vous occuperez utilement à recommencer l'histoire romaine.» Comment? M. Scudo est un critique en grande vogue, et ignore, qu'il faut des siècles pour produire les trois noms qu'il cite uniment, comme un collége de Paris énumère ses lauréats avant d'entrer en vacances? qu'il faut des siècles, à l'Italie du moins, avant de donner à l'art un Mendelssohn, qu'il a la bonté d'envisager comme un pis-aller, dont lui, M. Scudo, s'accommoderait à la rigueur!

Nous parlerons des énormes erreurs de M. Scudo, touchant l'oeuvre de Beethoven; ne quittons pas encore la

fantaisie de piano. C'est là le coursier aux naseaux fumants, sur lequel les *pianistes-prestidigitateurs*, l'emportant sur les sylphides de l'hippodrome de Paris qui n'accompagnent plus les aérostats, dévorent l'espace et le plus souvent les notes; heurtent les opéras, et jettent, dans le feu de leurs exercices, par trop de poussière aux yeux du public. Il y en a qui voyagent en difficultés de piano, comme on voyage en draps, en indigo. Souvent aussi l'on prendrait les pianistes du jour pour les secrets agents d'une puissance du premier ordre, n'en doutez pas; mais le plus souvent ennemie, tant ils aiment à s'entourer des dehors du mystère, à affecter un grand air, à cultiver la réticence, jusque dans les plus simples occurrences de la vie de tous les jours, au lieu de se fier avec franchise à cette tant noble et élevée mission de l'artiste. Bernard Romberg et Hummel furent, à ce titre, *les derniers Mohicans de l'artiste tout court.*

Et voyez plutôt la difficulté dans les maîtres. Elle est toujours dans la nature de l'idée, qu'on ne pouvait exprimer sans la difficulté; comme la peine du code, elle est un *mal nécessaire*. Or, la difficulté moderne est facultative; elle n'est point dans la nature de ce qu'on veut exprimer, puisqu'on n'exprime rien, et se contente de faire le tour du cirque, sans se laisser choir. Ce qui le prouve, c'est qu'on rencontre des variantes des pas périlleux désignés par un *ossia più difficile*, *ossia più facile*, ce qui rappelle les balises de saule, dont les mariniers marquent les sables de la Loire. Dans les éditions allemandes se trouve parfois cette

réjouissante traduction du mot de passe *ossia : entweder — oder ; keins von beiden* eût été plus simple.

Ne dirait-on pas, à ces impasses, deux ponts jetés sur un abîme qu'il serait plus naturel de ne pas franchir du tout? Pour plus de preuves qu'il ne s'agit là en rien de musique, d'une idée musicale, on rencontre des indications de coupures, faites dans un accès de philantropie par l'auteur en personne qui, en effet, pouvait désespérer de la patience et des forces du voltigeur, assez osé pour suivre sa trace. Ces coupures autographes reviennent évidemment à dire : «Tu n'y perdras rien, si l'haleine te manque, si la tête te tourne, si les bras te tombent ; tu peux en rester là ; le tour sera fait tout de même.» Si l'auteur ajoute si peu d'importance au fruit de ses entrailles, il est naturel que le public l'imite en cela. Ce n'est plus de l'artiste, c'est de l'acrobate, dont le mérite sera toujours contestable, parce qu'en fait d'équitation-voltige le plus fort, le dernier venu seul a raison. Une fois placé sur ce malheureux terrain des difficultés, ne faut-il pas au public les plus périlleuses barrières à sauter pour occuper son attention fatiguée?

Le pianiste du jour veut étonner ; n'aurait-il pas tout à gagner à vouloir faire plaisir? mais non! l'éphémère succès du moment reste tout, et les *puffiers* (passez-nous l'expression) nous ayant habitués au puff, le puff est devenu une condition de l'existence du pianiste. Nous avons le passage-puff, le trille-puff, une innombrable foule de puffs : le puff amusant, le puff ennuyenx, oh! très ennuyeux! *pale or red? Nay, very pale* (*Hamlet*).

Et ne vous y trompez pas: le puff suppose, par le temps qui court, beaucoup de talent, bien que les esprits distingués soient réduits à en pleurer à l'ombre, et à désespérer des gloires de l'art. Le puff vient de trouver le chemin des livres théoriques mêmes, dans le manuel général de musique de M. Stern, orné de 21 portraits en pied de lauréats du Conservatoire de Paris. Cette iconographie, dont l'à-propos ne se découvre pas dans un traité d'harmonie, montre ces intéressants jeunes prix, qui embouchant un trombone, qui enroulé, à la façon d'un psylle, de l'ophicléide couronnée! Cela s'appelle aujourd'hui un manuel *général* de musique, et se couvre de signatures d'hommes éminents qui le recommandent à l'enseignement; aumône qui ne leur coûte rien et que le public paie fort cher à leur place. Le texte de ce manuel, si peu général qu'il semble bien plutôt s'adresser aux seuls pères et mères des lauréats couronnés, est une redite de tel autre ouvrage du genre au choix. Comme Cherubini se fût gardé de signer un canard pareil!

La masse de tous les publics est ignorante. Développer le goût, faire généralement comprendre le beau, est chose difficile; mais, faudra-t-il éternellement abreuver le Chinois d'opium, parce qu'il en a pris l'habitude, et que cette consommation est avantageuse pour le détaillant?

Nous avons le *panorama* musical, le voyage pour piano dans quelques-unes des parties méridionales de l'Europe, le reste des *pianorama* suivra; aussi deux pianistes, se rencontrant aujourd'hui sur le *turf* de leurs concerts, doivent-ils éclater de rire, en se regardant l'un l'autre. «Un homme avale une grenouille vivante, il finit par avaler une couleuvre;

il mâche de l'étoupe enflammee, il en vient à se plonger une épée au fond du gosier. Eh! le tour de force — on sait où il commence, on ne sait pas où il s'arrête. Il ne faut pas toucher au tour de force, quand on est un vrai poète, et pour peu que l'on soit un *grand* artiste.» (J. Janin, *Débats* du 3 mars 1851.)

Espérons que les ovations transatlantiques, décernées à Jenny Lind, auront comblé la mesure de l'absurde; ce sera un service que le *rossignol suédois* aura rendu. Le puff-Lind, plus qu'autre chose, est venu prouver l'état de profonde maladie des pays qui prétendent marcher aujourd'hui à la tête de la civilisation.

2. HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, WEBER, MENDELSSOHN.

> Alles fängt in der Kunst der Töne, wie in jeder, von den *Sinnen* an: aber der *Anfang* ist nicht das *Ende*. *Rochlitz.*

Il est heureusement un domaine où l'on peut vivre heureux sans être si fort en selle sur un piano ; où la difficulté ne fut point inventée : où, quand elle existe, elle n'est que le corollaire des idées qu'elle exprime. Ce domaine est celui que Mozart, Beethoven et Weber plantèrent d'immortelles pour consoler le cœur humain du présent, pour dorer son passé, pour le faire espérer dans l'avenir. — Leurs inspirations, ce sont nos douleurs comme nos plaisirs, et les sonates de Beethoven dont nous allons nous occuper en détail, sont comparables à une vaste galérie de tableaux, racontant tout cet amour, tout ce bonheur que Dieu permit indifféremment à toute créature humaine *d'espérer*. Les Sonates de Beethoven racontent l'aventureuse carrière que l'homme parcourt ici-bas, qui les succès, qui l'espoir, qui les déceptions ; bien différentes en cela des exercices d'escamotage de nos concerts, au bout desquels peut se trouver le renom, mais jamais le bonheur. Mozart a doté le piano de chefs-d'oeuvre qui ne saurait prendre un âge. Nous citerons les deux Fantaisies que nous avons nommées, une 3^{me} en ut mineur

(Adagio), une 4me en ré mineur: 2 Rondeaux (Romance, Andante), fleurs qu'on dirait écloses sous le toucher velouté de Chopin. Cette Romance pour piano de Mozart (mi bé mol) est l'ayeule de notre romance sans paroles à nous; la grand'mère des nocturnes possibles et impossibles qui suivirent; elle créa le genre où depuis furent conquis tant de trophées. Rendons donc à Mozart ce qui est à Mozart. — On trouve une première fois dans son Rondo-Andante (la mineur) la précieuse et riche guipure des ornements de Chopin. La bien plupart des «Adagio et Andante» de Mozart, dans ses Sonates pour piano seul, sont autant de scènes dramatiques sans le lever de la toile. Mais c'est sa Fantaisie et Sonate en ut, qui est le «*Habeas Corpus*» du piano. En fixant les destinées du piano, cette grande page prépara les voies aux Broadwood, aux Erard. Aussi ces fabricants-artistes devraient-ils réserver la place d'honneur de leurs salons dorés à cette «*magna charta*» de l'instrument qui, reconnaissant, fit leur fortune.

L'Adagio de la Fantaisie et Sonate de Mozart est quelque «*Scena ed Aria*» pour Piano; un air de Donna Anna de plus. Cet Adagio n'a rien de symphonique, il se suffit. C'est la calme majesté de St. Pierre de Rome dont le souvenir a pu revenir à Mozart. Beethoven ne traita pas l'Adagio ainsi. Ses chants sont les personnages de ses «*drames symphoniques*» (*dramatis personae*), dont le rôle est toujours subordonné à l'idée première. Un Adagio de Beethoven est, le plus souvent, le noeud où l'action de son sujet se complique — l'Adagio de la Fantaisie et Sonate de Mozart, l'épisode d'une cantilène dans ses accidents. L'éxécution de cette oeuvre

hors ligne exige la connaissance approfondie de «*tous*» les styles. Nous la croyons la plus considérable pour piano *seul*, car les productions de Beethoven qui l'égalent ou la surpassent en intérêt, ont un caractère trop symphonique pour lui être assimilées comme musique proprement dite de *piano*. Le dernier morceau de la Fantaisie et Sonate montre déjà le formidable usage des syncopes auxquelles Beethoven était appelé à créer une sphère d'action nouvelle. Ce final passionné est un Allegro assai, $^{3}/_{4}$, ut mineur, rempli d'intentions dramatiques, — 310 mesures dont la durée doit être juste de 3 minutes. Avec combien plus de droit que la Sonate de Clementi n'aurait-il pu s'appeler «*Didone abandonnata*»? mais il n'est pas dans la nature des maitres de divulguer aux yeux de tous le fond de leur secrète pensée. Ce morceau, le pianiste devrait savoir le dire comme on récite une ballade, comme on déclame une scène de haute tragédie. On apprend une langue pour apprécier les chefs-d'oeuvre qu'elle a produits. En serait-il autrement de la musique? — Que de professeurs pourtant, qui laissent ignorer cette oeuvre capitale à l'élève et l'ignorent encore eux-mêmes! — Nommons encore de Mozart un thème à 4 mains en sol varié, dont les imitations comptent par milliers. Il est effrayant de penser aux efforts tentés depuis en ce genre; aux «*commandes faites*» de thèmes variés, aux Gelinek de tous les temps, aux Latour, aux Herz, aux Hünten, aux Czerny qui inventèrent la musique livrable les jours de poste. Tout ce papier réglé est à l'ingénue création de Mozart ce que des eaux minérales factices sont comparées aux sources vives qui reflètent le ciel des Pyrénées.

L'intérêt qui s'attache au thème varié de Mozart, c'est de voir le génie se faire enfant, hanter le commun des hommes et traiter son monde d'égal à égal tout en restant « *Mozart* ». Jamais les grands maîtres de l'art ne dominent autant le monde que dans leur déshabillé, au saut de leur lit, loin de leur toilette d'apparat. Citons l'Andante et le Rondo de la Sonate à 4 mains en ut de Mozart; le premier taillé sur l'antique, l'autre la plus rieuse, la plus charmante enfant de ce monde. Ce Rondo est l'origine modeste de ce qu'on a appelé de nos jours berceuse (*Wiegenlied*); seulement la berceuse de Mozart a survécu à la génération qui la vit naître, tandis que nos «berceuses» à nous, ne bercent au fond personne. Ce Rondo est tout un musée de traits; de charmants passages. S'il devait être entre les mains des élèves, il est digne encore d'être joué par les virtuoses, à cause de la finesse de ses intentions et de cette fleur de bon goût qui le recommandent à l'amateur comme à l'artiste.

Cherchons encore dans Mozart. Voici une cinquième Fantaisie (ut majeur), Adagio et Andante maestoso (*fuga*). Cette fugue et sa grandiose introduction on la dirait à l'adresse de Liszt, tant il faut un athlète pour la vaincre; c'est comme un vaisseau de ligne, toutes voiles dehors, qu'il s'agirait d'arrêter tout court du bras. Mais Liszt n'ouvre pas toutes les lettres à son adresse et il ne «veut» pas toujours — il est certain seulement que, quand il *veut*, il peut pour tout le monde, et quand il *peut*, *lui*, personne ne *peut plus rien*. Comme expression, le sentiment d'une extrême tendresse prédomine dans Mozart; ses chants sont comme un fleuve roulant à pleins bords; nappe argentée

que rien ne trouble et qui heureuse «*d'être*» et de refleter les cieux, ne s'agite pas à l'idée de l'infini, où elle aussi est attendue et doit aller se perdre. Le cachet de Mozart est une création primitive, qui est sa propre loi, qui *devine* où elle ne «*saurait*» pas, qui *crée* où elle ne se «*souviendrait*» plus.

Nous avons dû nous arrêter à Mozart, ce Crésus des idées musicales — ne fut-il pas continué, puis surpassé par Beethoven? l'infatigable titan, comme l'appelle M. Berlioz.

La musique instrumentale de Mozart a aujourd'hui quelque chose de l'âge d'or; — de plus ingénûment naturel, mais aussi de plus restreint que le cercle d'idées reveillées par le génie de Beethoven. Nous avons 39 Sonates de Mozart pour Piano et Violon. Personne ne traita plus heureusement ces deux instruments si opposés l'un à l'autre. Les Sonates en fa et en sol avec les Variations, la Sonate en la avec la fugue qui peut le disputer aux Sonates pour Piano et Violon de Bach; la Sonate en la, $^{6}_{8}$, sont encore au jour d'aujourd'hui des trésors inépuisables. L'Andantino de la Sonate en si bé mol pourrait être chanté par Mario à l'opéra. On trouvera les Sonates citées dans le 15, 16, 17 et 18 cahiers de l'édition Haslinger (*Klavier-Werke von Mozart*). Un grand nombre des Sonates de Mozart pour Piano et Violon, il est vrai, ont vieilli et n'ont même jamais joui d'une jeunesse bien brillante; quelques-unes ressemblent à ces joujoux qui attirent notre intérêt, parce qu'ils ont occupé l'enfance d'un grand homme. Comme effet produit par les deux instruments, nous plaçons les Sonates d'élite de Mozart pour Piano et Violon au-dessus de celles de Beethoven. Mozart faisait un avec le Violon; il faut reconnaitre à Beet-

hoven moins d'identité avec l'instrument. On remarque dans Beethoven les différences de style de ses trois manières, mais non pas comme dans Mozart une graduation de talent. Le plus grand maître seul aurait pu écrire les premiers Trios et Quatuors de Beethoven. Différence essentielle avec Mozart et qui ne s'explique pas seulement par l'âge plus avancé de Beethoven au moment de son début dans la carrière d'auteur, mais parce qu'il commença par se placer sur le terrain créé à l'art par Mozart avant d'en reculer plus tard les limites. Les 10 chefs-d'oeuvre pour Piano et Violon qu'on connait à Beethoven offrent moins un ménage uni des deux instruments que des débats entre puissances rivales. C'est le caractère des Sonates pour Piano et Violon de sa seconde manière, surtout des deux plus importantes d'entre elles — de la Sonate dédiée à Kreutzer et de la Sonate en ut mineur, dédiée à l'Empereur Alexandre. Les éditions modernes retranchent l'intitulé donné par Beethoven à la première: «Sonata per Pianoforte e Violino, scritta in un stilo molto concertante quasi d'un Concerto;» intitulé qui avait l'avantage d'en écarter les enfants. Il est du plus haut intérêt de reconnaitre dans cette composition hors de proportion les généralités du style de la Sonate pour Piano et Violon de Mozart en la ($^6/_8$). Le rôle important que les deux auteurs font jouer au Piano dans ces Sonates doit être partagé entre eux, et il est juste de dire qu'on trouve dans le final de Beethoven (537 mesures) le style rhythmique du premier Allegro de la Sonate de Mozart; que les proportions du final de Mozart (Presto $^4/_4$, 427 mesures) sont antérieures à ce que Beethoven tenta

dans d'aussi grandes proportions. L'Adagio de la Sonate de Mozart n'a pas été surpassé, et ne pouvait l'être. Comment cette belle production est-elle si peu connue quand la Sonate de Beethoven est entre toutes les mains? Après avoir rendu à Mozart ce qui est et sera toujours à Mozart, nous dirons que les secondes parties de ses Allegro se prévoient presque toujours et sont loin d'avoir les riches développements des idées de Beethoven, toujours et partout *imprévisible*. — Une seconde partie de Mozart ne dit rien que la première n'ait dit, et de quelque génie que brille son travail intermédiaire, on pourrait à la rigueur, et sans se tromper de beaucoup, l'indiquer d'avance. Une seconde partie de Mozart est une thèse dont il est sûr de sortir victorieux; — il semblerait que Beethoven n'ait seulement rien fait, quand il n'a fait que sa première partie. C'est la spontanéité des épisodes, a observé M. Fétis, qui distingue Beethoven. Cet art lui est particulier. — On a écrit contre l'inconvénient de répéter les premières parties dont la fin, si elle est calculée pour reconduire au début du morceau, ne saurait l'être encore pour préparer sa continuation; — difficulté tournée plutôt que vaincue par les collages des «prima e seconda volta.» On a comparé les «réprises» qui font de la seconde partie un appendice de la première, à un orateur qui réciterait deux fois la majeure partie de son discours avant de le continuer. Ces questions touchent au fond même de la législation de l'art et ne sauraient trouver une place dans cet essai. Nous nous bornerons à dire que le génie de Beethoven pénétra le piége et s'en affranchit dans ses derniers Quatuors dont les Allégro

sont d'un jet et ne présentent ni parties ni réprises. Le Quatuor en fa mineur et la 9e Symphonie sont le triomphe de cette émancipation d'un patron généralement accepté, mais qui ne renfermait pas de germe vital. Ce changement capital des idées reçues fut une nécessité du génie de Beethoven et non point le fait d'une innovation à tout hazard. On en trouve les premiers exemples et les développements successifs, dans les Sonates de P. Op. 54, 57. 90. 101. 109. 110.

Mozart a laissé 33 symphonies — 6 fixent encore toute l'attention des artistes — de ces 6, deux sont des productions de premier ordre et le resteront à jamais — la Symphonie en ut avec la fugue et la Symphonie en sol mineur. M. Oulibicheff apprécie dans sa Biographie de Mozart, ces deux Symphonies avec une grande intelligence de leur beauté — puis il trouve de *l'exagération*, *des incongruités* et *énormités harmoniques* aux Symphonies de Beethoven. (V. 3, p. 267.) Les 24 parties employées dans le passage du Scherzo au final de la Symphonie en ut mineur, lui semblent exorbitantes; l'anticipation de l'harmonie, M. Oulibischeff la qualifie «*de miaulement odieux*, *de discordance à déchirer l'oreille la moins sensible*» (V. 3. p. 268). «Vienne un compositeur, s'écrie-t-il, qui remplace les timballes par des coups de canon, et ce compositeur detrônera Beethoven avec *un peu de poudre* et beaucoup de talent» (V. 3. p. 269). L'enthousiasme de M. Oulibischeff pour Mozart a, comme tout enthousiasme sincère, quelque chose de touchant — mais convenait-il de faire de Mozart une espèce de Dalai-Lama en dehors duquel il n'y a plus rien? fallait-il, en ré-

clamant pour Mozart le «*suum cuique*» (V. 3. p. 266), oublier le second membre du précepte justinien: le «*neminem laede*»? — On peut regretter que des jugements aussi entiers fassent tâche dans un livre qui mérite de l'art, dont la partie biographique et quelques critiques, celle du Requiem et des Opéras surtout, occupent une place honorable dans la littérature musicale. Voir les Débats du 27 mars 1849.

Ce chapitre du livre de M. Oulibischeff n'est pas digne de son noble enthousiasme pour Mozart, dont la patrie fut celle de Beethoven — l'infini; affligeant exemple du danger des études exclusives et des erreurs de l'esprit par la préoccupation d'une idole. — Pour arriver à pareille opinion sur le plus grand génie symphonique du monde, M. Oulibischeff procède on ne peut plus systématiquement. Une poétique de la musique à son usage le conduira d'erreur en erreur, à l'arrêt qui prononce l'indignité des symphonies de Beethoven hormis la première (V. 3. p. 235 — 249). Voici le raisonnement de M. Oulibischeff: «Toute poésie se divise entre le moi et le non moi, entre le monde extérieur et l'individualité du poète; entre le fait matériel et l'impression morale. La musique envisagée dans son principe, indépendamment de ses applications; la musique pure, correspond à la poésie analytique, contemplative, individuelle ou intime, celle où l'épanchement domine à la place de l'action, de la description, du récit. Que si l'on descendait, maintenant des genres aux espèces, des divisions générales aux subdivisions particulières; on trouverait que la Symphonie est le corrélatif de l'ode — l'une étant le dernier terme et l'essor le plus élevé de la musique pure —

l'autre l'essor le plus élevé de la poésie lyrique ou expansive.» V. 3. p. 233. Nous ferons observer que toutes choses se divisent généralement entre le moi et le non moi — formule qui établit que deux ne font pas un. La seconde proposition est plus contestable. Nous ne connaissons aucune raison à la Symphonie de correspondre à la poésie «*analytique, contemplative, individuelle*, ou *intime*,» plus qu'à tout autre genre de poésie. Pourquoi la Symphonie n'aurait-elle point une portée plus universelle? — pourquoi ne revêtirait-elle point un caractère assez objectif pour être non plus l'impression d'un individu, mais celle du grand nombre? — Le raisonnement de M. Oulibischeff renferme une petition de principe; à savoir, que la bonne Symphonie c'est *l'ode*, la mauvaise (celle de Beethoven) le drame.

Pourquoi l'ode? pourquoi pas l'épopée, l'idylle, l'eclogue, l'hymne? M. Oulibischeff n'a garde de nous le dire; — il trouve à la Symphonie de Mozart le caractère de l'ode et se borne à en conclure que la Symphonie ne peut et ne doit être que l'ode. S'attachant à prouver que le style symphonique de Mozart satisfait à ce programme, M. Oulibischeff inflige à celle de Beethoven le stygmate: «tendances de drame» (V. 3. p. 243). Le drame serait-il essentiellement malhonnête et régulièrement la tour de Nesle? — C'est, au contraire, un des traits distinctifs du génie de Mozart que d'être dramatique — c'est ce qui le rend si intéressant, ce qui le fait vivre, ce qui le fera vivre à jamais: rien de dramatique comme les Adagio de Mozart. C'est au point qu'on s'étonne que la musique instrumentale de Mozart (Quatuor en ré mineur, Quintetto en sol mineur, Quatuor

de Piano en sol mineur), ne se passe point en chair et en os, sur les planches d'un théâtre. — Dans ses inductions d'un premier principe faux, M. Oulibischeff arrive à établir que la Symphonie est destinée à «*ouvrir*» un concert (pourquoi pas à le terminer?) — que ses *dimensions* doivent se *proportionner* à la durée d'un concert *public* (pourquoi pas privé?), à laisser aux *solistes* le temps de se produire. Les Symphonies de Mozart elles-mêmes n'auraient donc pas visé plus haut? Nous les trouvons faites pour tuer le type de l'égoisme en musique — le soliste. Curieux soliste qui viendrait se produire après la fugue de la Symphonie du Jupiter tonnant, trempant son public comme le tremperait une bonne grosse pluie d'Italie. Qu'entendrez-vous après cette averse où la fugue est abordée avec une franchise, comme si Mozart eût écrit sous la dictée du destin? une flûte, un hautbois, un piano? — Autant vaudrait une guitarre! — Nous comprenons la Symphonie autrement — nous trouvons qu'elle est libre comme l'air, et non point une ode; qu'elle n'a besoin de faire place à rien, ni à personne, cette personne fut-elle un soliste. — Nous trouvons qu'elle est la plus complète expression de la musique instrumentale — qu'elle en est le triomphe; qu'à ce titre elle a le droit de prendre au public ce qu'il a de temps à donner, sans se soucier «*d'ouvrir*» un concert plutôt que de le clore. Aussi bien, et à cause même de son importance, la Symphonie est généralement reservée aujourd'hui à la seconde partie d'un concert; usage dont le Conservatoire de Paris et la Société philharmonique de Londres ont donné l'exemple depuis 1827. Les Symphonies de Mozart s'en trouvent

aussi bien que celles de Beethoven. Faire de l'ode le «critère» du style symphonique équivaut à revenir posthumément à l'ancienne école française de la critique qui assimilait toute chose à la mythologie ou tout au moins aux Grecs et aux Romains. On se passe aujourd'hui de ces démonstrations, sans penser à malice; sans Horace, sans Boileau, sans Jean-Baptiste Rousseau, l'on comprend et apprécie, Dieu merci! une Symphonie de Beethoven. M. Oulibischeff aussi parle des Grecs, de leurs odes chantables, parceque leur chant n'était qu'une déclamation mesurée — ce qui le conduit à s'écrier au sujet des choeurs de la neuvième Symphonie de Beethoven «*quelle pitié* et *quelle misère!*» (V. 3. p. 246). Tournant dans un cercle vicieux, M. Oulibischeff vient à se demander si la Symphonie *pouvait* seulement — dépasser dans ses tendances *futures*, l'analogie poétique qu'il lui a reconnue, d'accord en cela avec les Théoriciens *d'autrefois*?» (V. 3. p. 234). La Symphonie aurait-elle été inventée par Sulzer ou quelque autre magister pour être clouée à son apogée par Mozart? N'est pas Symphonie tout ce qui en porte le nom. Bochérini et Pleyel, eux aussi, ont écrit des Symphonies, voir même des Symphonies «*périodiques*.» M. Oulibischeff dit que la Symphonie la plus «*volumineuse*» de Mozart a 934 mesures, et que la Symphonie héroïque en a 1900. Il y a différentes manières de parcourir les cieux — Mozart y emploie 934 mesures — Beethoven y séjourne plus longtemps, — voilà tout.

Dans son ouvrage en 3 volumes, M. Oulibischeff ne dit mot des compositions de Mozart pour Piano seul et pour

Piano avec accompagnement, sans lesquelles le génie de Mozart ne saurait être apprécié dans son ensemble; il ne parle ni des Quintetti pour instruments à vent, ni de la grande Sérénade pour 13 instruments à vent, ni de plusieurs des plus importants Quatuors. On peut avoir lu tout le livre, sans connaitre l'existence de la ravissante Sonate de Piano en si bé mol $^{3}/_{4}$, ce «*donec gratus eram tibi*» de la musique instrumentale; sans connaitre d'avantage la Fantaisie et Sonate. Qui voudrait nier cependant qu'on trouve dans les Sonates d'élite de Mozart quelque chose de la perfection de la forme, de la symmétrie de la Grèce de Périclès? Il y a du Parthénon dans la construction de tel Adagio, et quelque grand que fût le génie de Beethoven, il faut convenir qu'il ne connut pas ce calme bonheur du monde antique qui aurait pu être la patrie de Mozart. On ne surpasse pas l'architecture grecque; après elle il n'y avait de possible que le style dont l'unité est un symbole — l'ordre gothique. Beethoven opposé à Mozart est comme la personnification de ce style qui, sans manquer du sentiment de la perfection des lignes simples, créa le pays fantasque du gothique fleuri.

Nous n'avons pas la critique du livre de M. Oulibischeff à faire — mais nous avons cru devoir nous y arrêter, parce que nous appartenons au même pays et que nous avons pu partager les mêmes impressions. Dans peu de villes on joue Haydn, Mozart et Beethoven mieux qu'à St.-Pétersbourg — nulle part avec plus de culte, avec un goût plus sûr dans les distinctions à établir dans ce grand repertoire. M. Oulibischeff a eu sur nous les avantages des loisirs et

de la fortune — deux bonnes choses. Nous n'en espérons que plus que M. Oulibischeff voudra revenir sur son livre, en combler les lacunes, et nous donner ce catalogue critique tant desiré de l'oeuvre de Mozart, tel que l'état des documents, dont on dispose à cet effet, le comporte. Ce travail difficile, M. Oulibischeff le doit à Mozart, afin de mettre ses lecteurs en garde contre les productions du grand homme, quand il n'était qu'un «enfant prodige» et non pas encore un sujet d'admiration de tous les temps. Les compositions de Mozart ne portent pas de chiffres d'oeuvre; on est réduit à les désigner, comme on désigne les crûs des grands vins — d'après les années, en se conformant au catalogue autographe, malheureusement fort incomplet, publié par André à Offenbach et qu'on trouve dans le livre de Niessen. M. Oulibischeff n'a fait qu'additionner les totaux de ce catalogue sans entrer dans aucun travail critique.

L'amateur peut se méprendre — rien que de très-naturel jusque-là. Nous entendons bien invoquer ce bénéfice pour nous-mêmes; mais de là, à vouloir corriger les princes de la pensée musicale, il y a loin, et l'amateur peut [illegible] de perdre ses avantages qui sont un enthousiasme [illegible] impressions moins conditionnelles peut-être que n[illegible] quelquefois l'artiste, toutes les fois qu'il prendra le ton de docteur contre les maitres. C'est ce que M. Oulibischeff a fait, p. 329. V. 2, en s'arrêtant étonné à une modulation de Mozart, si hardie — dit-il — qu'il n'oserait en assumer la responsabilité. Mais cette responsabilité — Mozart l'a bien déjà assumée. Une septième (fa dièze, la dièze, ut dièze, mi naturel) suivie d'un accord de sixte (fa, la, re, la

naturels à l'octave). Cette progression M. Oulibischeff la trouve *fort singulière* — ajoutez, dit-il, que la septième monte et que la sensible descend, ce qui n'est pas moins singulier. Il serait difficile de s'abuser d'avantage en harmonie. Il n'y a de septième qu'une apparence facile à pénétrer. Nous n'en ferons pas la démonstration, parceque nous l'avons entendu faire à M. Danicke, musicien éminent, qui se propose de faire l'analyse du passage de Mozart dont le sujet intéresse trop le monde musical pour laisser subsister une erreur. J'espère qu'on en fera autant pour le mien. M. Oulibischeff dit encore que la progression qui l'etonne si fort, est la seule du genre dans les oeuvres de Mozart — c'est une erreur. Lisez plutôt la première page d'une oeuvre capitale de Mozart pour Piano seul; la progression y est d'un aussi magnifique effet que dans le récitatif d'Idoménée. Nous n'indiquerons pas plus cette oeuvre qui est entre les mains de tout le monde, parceque nous ne voulons point prévenir M. Danicke. Connaissant aussi incomplètement son sujet, il est permis de douter que M. Oulibischeff connaisse davantage Beethoven et ait été qualifié de faire une seule bouchée de ses Symphonies. M. Oulibischeff blâme, entre autre, la longueur de la Symphonie héroïque — il n'en connait donc pas la préface? La voici: «Questa Sinfonia essendo scritta *apposta* più *lunga* delle *solite*, si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di un Academia e poco doppo un Overtura, un' Aria ed un Concerto acciocche, sensita troppo tardi, non perda per l'auditore già faticato dalle precedenti produzione, il suo *proprio* proposto effetto.»

La Symphonie héroïque équivaut à la découverte d'un style symphonique inconnu jusque-là. C'est là la rupture ouverte de Beethoven d'avec l'ancien monde de la Symphonie — le commencement d'une ère nouvelle de l'orchestre. Plan, cadre, formes et idées — tout y est nouveau. Mais comme toute première et audacieuse tentative dans les arts, la Symphonie héroïque n'a ni la perfection de détails, ni l'unité, ni la mesure dans la force, qu'on trouve dès la quatrième symphonie de Beethoven jusqu'à la dernière. Ces symphonies, le dernier mot de l'art instrumental aujourd'hui, et qui aux temps de leur auteur, passaient pour le fait d'une folle témérité; la Symphonie héroïque les a rendu possibles.

Voilà le point de vue auquel il convient d'apprécier cette oeuvre exceptionelle. Sans la Symphonie héroïque, pas de Sinfonie en ut mineur — parcequ'il y a commencement à tout. La singulière et diffuse prolixité du final, qu'on comparerait aux eaux fortes de «Robert», n'a pas d'autres causes. — Beethoven y combat rudement l'infini. Il ne maniait pas encore la massue du final de la Symphonie en ut mineur. On découperait une douzaine de morceaux de haut style dans ce désordre du génie, dans cette ébauche de tout ce dont Beethoven pouvait se sentir être capable. Et qui jamais rêva pareil premier Allégro; un Scherzo semblable? On aimerait à lire en tête de ces morceaux tout exceptionnels le texte du choeur des Maccabées de Händel: «see the conquering hero comes,» car héros il y a. — Le premier Allegro de la Sonate pour P. et V. en ut mineur, dédiée à l'Empereur Alexandre, atteint seul peut-être à la tumultueuse fougue, à l'élan guerrier de ce

style qu'à bon titre on appellerait héroïque et qui n'a été égalé par personne.

Le prodigieux bourdonnement des basses, par lequel le Scherzo débute, rappelle ces abeilles fabuleuses du monde antique qui butinaient de l'or. Le Trio est à lui seul un poème. Il semble proclamer le triomphe des douleurs de ce monde — *in ardua virtus!* — Aucun Trio de Menuet de l'ancienne école n'en approche. Le rhythme à la brève même, qui à la reprise du Scherzo, vient à choquer les trois temps, — restera une grossièreté immortelle. C'est à l'orchestre de la société des concerts de Paris qu'il faut entendre relancer ce morceau. Le détaché de ces archets, l'égalité des entrées, l'entrain et la sagesse en même temps de cet orchestre, passent toute idée qu'on pourrait s'en faire. Au bout de vingt ans d'un souvenir constant, cette exécution nous paraît être encore l'effet de quelque hallucination. — La Symphonie héroïque était destinée à avoir pour intitulé le nom de Bonaparte. On connait tous les détails à ce sujet (v. op. 55 du catalogue).

Il est vraiment incroyable après cela que M. Fétis ait pu reproduire le conte que voici (Biogr. des mus. art. B.): «*on dit* que le second morceau était achevé et n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la Symphonie en ut mineur, quand on vint annoncer à Beethoven que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'héroïque mouvement il substitua la marche funèbre. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe — au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en

ut fit peu de temps après naître dans la tête de Beethoven le projet de la Symphonie en ut mineur.

Rarement critique dénatura à ce point des faits notoires et jugea plus légèrement, disons plus médiocrement, une œuvre importante. La Symphonie héroïque n'aurait eu que 2 morceaux? à quelle circonstance attribuer alors le Scherzo — le Final? La Symphonie en ut mineur, on la devrait à un morceau écrit pour la Symphonie héroïque? — Non! le génie se trouve d'autres raisons pour créer — il ne procède point ainsi. Les premiers morceaux de la Symphonie en ut mineur ne sont point un colage dû au dernier — une idée venue après coup. Cette manière de voir rapetisse le génie au manœuvre, l'art au métier de fabriquer des «*morceaux*», comme on confectionne des pièces de marquéterie.

Et faut-il aller bien loin pour expliquer la présence d'une marche funèbre dans un ouvrage qui porte au front le nom de Bonaparte?

Aux yeux du monde antique dont Beethoven aimait à personnifier les idées (v. op. 97 du cat.), la mort se mêlait en tout à la vie, on ne l'en séparait point; — la marche funèbre était donc à sa place au milieu même des splendeurs du héros — et cette idée était hautement poétique — elle opposait le «fatum» aux grandeurs humaines (ἡ μοῖρα).

La critique en tous genres a progressé. On n'est plus de l'opinion de Voltaire, que le premier génie dramatique du monde, que Sheakspeare est une espèce de sauvageon sans goût? Il y a loin aujourd'hui de la critique de Voltaire, de Montesquieu lui-même — aux Guizot, aux

Villemains aux Poujoulat, aux Thierry en France, — aux Ranke, aux Schlosser, aux Niebuhr en Allemagne.

La critique artistique aussi a marché. — Personne ne trouve plus surprenant que Beethoven ait surpassé Mozart en musique instrumentale, quand même il fût hypocondriaque; car il n'y a pas jusqu'à ses infirmités physiques qui n'aient été une occasion pour arguer de l'impossibilité où il se trouvait de bien faire (V. 3. p. 235 du livre de M. Oulibischeff).

On juge l'artiste sur ses oeuvres, et non point sur les difficultés qu'il avait à surmonter pour les produire. Si rien que pour avoir écrit D. Juan, Mozart se fût placé au rang des esprits les plus éminents de tous les temps; Mozart est encore le génie le plus complet de la musique, par sa supériorité dans tous les genres; jusqu'à sa merveilleuse science infuse — le côté faible de Beethoven en tant que style sévère. Le travail le plus ardu de Mozart est encore une émanation naturelle de sa nature, et l'ensemble de son oeuvre présente la plus surprenante union des trésors de l'imagination et des pénibles acquisitions de l'école. Aucun grand écrivain cependant n'a produit plus de banalités. Les ouvrages les plus importants de Mozart en sont seuls entièrement exempts. Un grand nombre de ses Concerto, de ses Sonates et thèmes variés pour Piano, quelques Symphonies, Quatuors et Quintetti ne sont que la solde hâtive des déniers d'éditeur dont le grand homme avait besoin pour vivre.

Nous sommes loin de trouver beau *tout* ce que Beet-

hoven a écrit. Quelques rares Sonates indiquées dans notre travail; un assez grand nombre des «*thèmes*» variés pour Piano, quelques «*Lieder*», l'ouverture des ruines d'Athènes, ce qu'on rencontre de style sévère proprement dit dans Beethoven, à l'exception de la fugue du Quatuor en ut, qu'on peut assimiler au mérite de l'ouverture de la flûte magique elle-même; les deux Sérénades, Op. 8, 25 — le Trio et Sextuor pour instruments à vent, Op. 87, 51, le Sextuor de Violon, Op. 71 — tout cela est faible à la manière de ce qu'il y a de faible dans Haydn, dans Mozart. Les fugues des Sonates Op. 106 et Op. 102 sont d'effroyables grimoires: les fugues pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, Op. 133, 137, sont entachées de l'affétérie d'une recherche scolastique dont le secret fut refusé à Beethoven. Ces fugues ne coulent pas de source. Quelle différence avec la fugue de Mozart pour 2 Violons, Alto et Violoncelle en ut mineur! La Fantaisie pour P., Orchestre et Choeurs appartient dans son ensemble au grand style de Beethoven, mais le Solo de la flûte et du basson semble bien plutôt varier l'air: «Er hat sich einen Jux gemacht!» que le sublime motif de l'Allegretto. Il est vrai que ce rococo n'étonne si fort, que parce qu'on le rencontre dans Beethoven, l'auteur le moins vulgaire qu'il soit possible d'imaginer. Aussi et à l'encontre de Haydn et de Mozart ne lui connait-on pas *un* Quatuor, pas *une* Symphonie «*médiocres.*» Comme les personnages de l'histoire qui sont des personnifications d'idées, les Symphonies de Beethoven ont une âme, renferment un cosmos d'idées convergeant à cette

âme ; aussi doit-on les considérer comme des événements de l'histoire universelle, et non point comme des productions musicales de plus ou moins de mérite.

Bien loin d'être affaiblie, leur importance ne fait aujourd'hui que grandir. Pendant les trente premières années environ de ce siècle, nous, la génération actuelle, nous n'avons pas voulu les connaitre ; de gaité de cœur nous avons été les cendres qui recouvraient cette glorieuse Pompéji. C'est à partir de 1827, où le Conservatoire de Paris joua pour la première fois la Symphonie héroïque, que ces colosses ont fait le tour de l'Europe. Du vivant de Beethoven, Hoffmann avait apprécié les Symphonies, mais il prêchait dans le désert et il n'a parlé en détail que de la Symphonie en ut mineur (A. M. Z. 1810. p. 630). M. Berlioz les a analysées dans son voyage musical. On ne se lasse pas de relire ces pages auxquelles nous voudrions seulement le double de leur étendue. Espérons que M. Berlioz reprenne ce travail en le complétant de la Symphonie : « la victoire de Wellington à Vittoria » et d'une appréciation générale de la place occupée par Beethoven dans l'histoire du style symphonique, dont il est le sommet.

Passons à Charles Marie de Weber. Weber — le preux champion du Piano moderne, réussit à affranchir l'instrument du royaume uni de l'orgue et du clavecin, fondé par Händel, les Bach, Haydn et Mozart, pour en faire le Piano tout seul. Weber se prit d'un véritable amour pour le Piano dont méconnu, hué même : il entreprit chevaléresquement la délivrance définitive. — A Weber la dixième au lieu de la timide tierce dans les basses : une

manière nouvelle, riche, de disposer l'harmonie au Piano; à Weber cette chaleureuse invention, ces trésors d'amour, de foi, de saint enthousiasme, auxquels le Piano suffira, qui ne lui feront plus jalouser les instruments de l'orchestre. — Mozart avait dit au *Piano «habeas Corpus»*; Weber lui dit *«habeas animam!»* Weber ne marche l'égal ni de Mozart ni de Beethoven, mais sa musique de *Piano* est un degré de plus, en ce qu'il agrandit les ressources de l'instrument et lui interdit cet air piteux qui semblait demander l'aumône à l'orchestre, dont le Piano paraissait n'être que le domestique de confiance. On prendrait assez souvent les Sonates de Piano de Mozart pour des cartons de quatuor, les Sonates de Beethoven pour des cartons symphoniques — quand les quatre Sonates de Weber sont le Piano, sa plus belle expression, en tant qu'instrument. En d'autres termes: le Piano de Mozart est le clavecin perfectionné de Haydn — le Piano de Beethoven, la conquête de l'orchestre par le Piano, — instrument nouveau et terrible. Le Piano amoureux, l'aimable Piano de Weber, exagéré dans ses moyens, est devenu notre Piano à nous, le Piano olympique, le Piano monté à mort par un peuple nouveau venu, forcé déjà à rebrousser chemin, parce que le terrain des difficultés vient à manquer. — L'importance de la musique de Piano de Weber ne fut bien reconnue qu'après sa mort. On doit à Liszt d'avoir fait triompher le nom de Weber en l'inscrivant en tête du repertoire de ses concerts. Les contemporains de Weber n'avaient rien compris aux dixièmes de sa main gauche, aux octaves qu'il employa le premier en rapides figures. Les «magister» de leur côté avaient appuyé

sur la médiocrité de son travail au lieu de s'arrêter au charme des idées et à la manière noble et franche dont elles sont proposées. Nous avons entendu dire à Hummel et répéter depuis par le nombreux public qui, sa vie durant, a juré par Hummel: «que la musique de Piano de Weber était une musique incongrue, mal bâtie, mal doigtée, injouable. Les dixièmes et les octaves de Weber, prodiguées aujourd'hui à la moindre transcription, furent accueillies avec cette méfiance et ce sentiment haineux que les hommes vouent à toute chose inusitée. La réduction pour Piano du «*Freischütz*», dans laquelle Weber traita l'instrument à sa manière, souleva un «haro» général. D'aucuns la prirent pour une mystification du degré de leur mécanisme. Un petit nombre de personnes y reconnurent un chef-d'oeuvre comme il fallait en attendre d'un pianiste comme Weber, traduisant pour son instrument la grande oeuvre de sa vie. Cette réduction fait en quelque sorte partie de l'oeuvre de Piano de Weber; elle appartient à l'histoire de l'instrument. «Die Webersche Art Klavierauszüge zu machen, hat etwas ganz *Eigenthümliches* und *Geniales*, wogegen der Wiener Auszug ganz nach dem gewöhnlichen *Schlendrian* gearbeitet ist.» *Hoffmann*. On se rappelle qu'après les succès de l'Opéra, il prit une rage à l'Europe entière de «*pianotter*» le *Freischütz*; — la partition de Piano de Weber y mit bon ordre; il s'agissait d'avoir la main grande et d'être radicalement guéri d'octavophobie. Les regrets de difficulté; les protestations contre l'impossibilité de prendre une dixième; sont un souvenir de notre propre jeunesse. Ce déchaînement contre Weber comme pianiste, fut calmé par la re-

duction anodine de Leidesdorf du « *Freischütz* » qui suivit de près celle de Weber. On finit par arranger cet opéra climatérique, s'il en fût, pour tous les âges, pour enfants, adultes, vieillards ; pour tous les instruments, pour 2 czakans enfin. L'auteur du libretto, Kind, a fait un livre curieux (*das Freischützbuch*), qui en raconte les aventures, toute une Odyssée. Les lettres de Weber qui accompagnent le livre sont du plus haut intérêt, elles sont l'histoire latente des misères du théatre allemand. Quant au pianiste dans Weber, il était bien entendu qu'il n'avait pu bien faire que dans le « *Freischütz* » ; ce fut un parti pris, et il n'y eut pas jusqu'à «Lauska», professeur de Piano à Berlin dans les premières années de ce siècle, encore Weber lui avait-il dédié la ravissante Sonate en la bé mol ! qui ne lui jettât la pierre. La Providence se venge parfois de l'aveuglement des hommes ; elle chargea Liszt de jouer la Sonate dans un concert à Berlin (1841). Comme Mozart et Beethoven — Weber commença par être pianiste ; — comme Beethoven, il excellait surtout dans l'improvisation libre, si différente de l'improvisation sur motifs proposés. Beethoven choisissait le caractère d'une personne pour en faire le sujet d'une improvisation. *Wegeler*, p. 80.

Les grands jours des pianistes voyageurs, inaugurés par Hummel, n'étant pas encore à point — Weber frappa inutilement aux portes de presque toutes les villes d'Allemagne. Le récit qu'il nous en a laissé en écrivain consommé, intéressera l'amateur et instruira l'artiste (*Hinterlassene Schriften von C. M. v. Weber*). On y lit entre autres : «Gastwirth: Sie wollen Concert geben ? — Die Magd, die ein Maas

Bier holte, hat mir's gesagt. — Mein Concert leer, weil tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Musiker hingingen, weil sie dort 24 kr. mehr bekamen. — Der Gedanke an Emilien lässt mich aber schön spielen!» — Pour avoir une idée de ces temps, il faut lire les articles de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qui jugea Weber avec la prévention et l'aveuglement dont elle accueillit Beethoven. Dans ce Père la Chaise de la critique musicale (50 volumes in 4°) commençant à l'année 1798, on suit les deux artistes à travers les difficultés puériles de la vie. Là reposent les ossements fossiles des concerts donnés depuis cinquante ans en Europe — à côté de curieuses données de toutes sortes, de traités théoriques capitaux et des plus grandes niaiseries. Mais revenons à Weber. Ami de plaisir, le bonheur de Weber, est le bonheur de cette terre; il le saisit où il *peut* et en parle sans vergogne, bien différent en cela de Beethoven qui n'est pas «*un*» homme, mais la personnification de *tous les hommes*, avec leurs fautes, leurs mérites, leurs infortunes, leur bonheur et surtout avec leurs espérances. Dans Beethoven, le dernier mot n'est jamais dit. Il n'habite pas ce monde; il en savoure parfois les délices; en partage volontiers les erreurs; il nous élève plus haut. — Nous trouvons le caractère général de Beethoven dans le dualisme du mérite, des ardentes aspirations de l'homme et du sort infime qu'il plait souvent à Dieu de lui accorder ici bas.

Toute grande nature ne comporte pas un antagonisme. L'âme de Mozart ne livre jamais bataille; *acceptant* le monde, elle est naturellement heureuse. Mozart est tendr

quand Beethoven est passionné; il subit quand Beethoven exige; en paix avec le monde, il arrive à Mozart d'être satisfait; il l'est même le plus souvent, et si les sombres profondeurs de l'infini l'attirent, il aime à se rejeter dans ce monde qu'il quitta avec regret parce qu'il put le chérir. Il y a du «Laocoon» dans Beethoven. — On lit dans les lettres de Reichardt, ouvrage oublié aujourd'hui: «Haydn erschuf das Quartett aus der reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satz das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus. Er baute auf Haydns lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Palast. Beethoven hatte sich frühe in diesem Palast eingewohnt und so blieb ihm nur um seine eigene Natur auch in seinen eigenen Formen auszudrücken, der kühne, trotzige Thurmbau, auf den so leicht Keiner weiter etwas setzen soll ohne den Hals zu brechen.»

Cette comparaison a longtemps contenté les musiciens; la tour surtout souriait à qui n'aimait pas à monter. Elle implique une erreur qu'il est important de relever, l'erreur que Beethoven n'aurait fait qu'achever ou exagérer l'oeuvre de Mozart; Beethoven comme Mozart, Mozart comme Haydn, créèrent chacun un cosmos d'idées; constructions de fond en comble et non point l'achèvement de l'édifice commencé par un autre. Reichardt est l'expression naïve des opinions exclusives de son temps, quand il croit en avoir dit assez, en réclamant pour Beethoven l'honneur de la construction d'une espèce de «*cheminée-tour*» sur le

palais de Mozart. Il était dans le génie de Beethoven d'être moins compris de son temps que ne le fut Mozart. En le comparant à Haydn, Reichardt trouve de la mélancolie à Mozart. La mélancolie est bien le fait de Beethoven. Mélancolie à part que le morceau du sixième Quatuor, appellée: «*La Malinconia*» et où, de marche en marche, l'on suit la basse qui descend dans un tombeau. Haydn, ce Hérodote de la Symphonie et du Quatuor; naïf et ingénu comme le père de l'histoire, nous a aussi bien laissé des Adagio d'une élévation d'idées qui serait par trop à l'étroit dans le «Kiosk» de Reichardt, dont s'accommoderait tout au plus tel Menuet ou final de Quatuor ou de Symphonie. Haydn aussi éleva un palais — la demeure d'une âme pieuse et sereine, mais d'où fut exclue la chimère du poète que Mozart célébra, que Beethoven poursuivit à outrance. — Les amours de Haydn finissent par des hyménées.

Nous aurions voulu demander à Reichardt, s'il connaît Rome, s'il n'eut pas mieux aimé dès-lors loger Haydn au «*casino detto Madama*», Mozart à la *Villa Pamphili*, Beethoven au *palazzo Farnese?*

Un dernier mot sur Weber. L'amour de Weber est celui de «*Max* et *Agathe*», l'amour pour «*le bon motif*». La femme que Beethoven célébra ne s'est pas encore rencontrée, elle est comme cette mystérieuse inconnue qui régna un jour au coeur de l'Asie et dont «*Marco Polo*» entendit parler dans ses voyages. Weber a mis en musique tout un peuple. Ce qui distinguera toujours le *Freischütz* de tout autre Opéra — ce qu'il est l'Allemagne en musique et non plus un libretto. Il semble dans les destinées du génie alle-

mand de se retrouver en quelque sorte au fond des moeurs domestiques de la plupart des peuples de l'Europe; de là le succès universel de cette partition à part. Le caractère général de Weber est une sensibilité exquise, mitigée par l'esprit chevaleresque. C'est le charme de ses compositions pour Piano. Beethoven n'est pas comme Weber le chevalier du Piano; ses destinées étaient marquées ailleurs et ses Symphonies se reflètent dans ses Sonates, comme les hautes Alpes se mirent dans les lacs qui s'étendent à leur base.

MENDELSSOHN.

Giudico che sia impossibile senza offendere molti di descrivere le cose de' tempi suoi. *Macchiavel.*

On ne peut parler de la musique moderne sans parler de Mendelssohn-Bartholdy. En prononçant le nom de Mendelssohn, on arrive aux austères figures de Händel et Bach, dont la religion lui fut transmise de bonne heure par Zelter. Le fond de leur pensée est cette inébranlable conviction dans la valeur imaginée de l'élément purement rationel de la pensée humaine qui ne saurait remplacer la grâce. C'est la même volonté de fer, la même logique, la même science. Händel et Bach furent avant tout «docteurs» titre

que l'université de Berlin crut devoir conférer à Mendelssohn.

L'esprit de Mendelssohn aussi tient de la célèbre *Thomas-Schule* de Leipsic dont le Paracelse du clavecin, le grand Sébastien Bach, fut un jour le *cantor*. Cette qualification peu traduisible, rappelle le pédagogue d'autrefois, les tyrans de l'école, le *magister*, la *barbe-bleue* de l'enfance de nos pères, le *Thomaner*, comme on dit encore aujourd'hui à Leipsic. Nourri de sévères traditions, Mendelssohn commença par goûter à la moelle de lion de la science, qui est restée le fond de son talent.

Une nature comme celle de Beethoven dut échapper à un mode d'éducation que nous appellerons volontiers *municipale*, et qui est généralement celle des villes d'Allemagne.

Quand on est Beethoven, on l'est sans avoir été *Thomaner*. Beethoven n'en eut pas moins été le roi des réunions des membres de la famille Bach, où l'on a compté jusqu'à 150 musiciens du nom de Bach, tous plus ou moins *cantor*, et qui ont laissé des archives musicales recueillies à Berlin. Beaucoup d'entre ces Bach devaient mieux savoir faire une fugue que l'auteur de la *Symphonie pastorale;* mais entre un *pensum*, fût-il parfait, et Homère, la *Thomas-Schule* elle-même admet des différences. Le style fugué exige de longues et laborieuses études; une connaissance approfondie du contre-point, que l'amateur ne saurait acquérir, sans cesser d'être amateur pour ne plus rien être du tout. Il est des lors naturel que les personnes qui ont exploré ces landes, remué la scolastique poussière des bou-

quins théoriques, pioché, à la sueur de leur front, sur le terrain du canon et de l'imitation, y voient pour cela même le salut du monde. La fugue est l'île de Monte-Christo des innombrables amours-propres en musique, pour l'amateur toujours, souvent pour l'artiste. Les personnes dont Händel et Bach sont la constante préoccupation, ne comprennent le plus souvent rien à la mission de ces grands hommes, qui fut de créer à leur art un côté rigoureusement didactique. Le style sévère est au style libre ce que la glose d'Accurse fut aux idées qu'elle entreprit d'expliquer sans les comprendre. Les Du Cange sont les fossoyeurs, ils ne sont point la vie. Sebastien Bach, le génie incarné de la fugue, n'a pas noté si petite *sarabande* sans penser à malice, sans ajuster, quelque *canon* de petit calibre. Bach est le phénomène le plus complet de ce style, comme Mozart en est le plus gracieux et le plus populaire. S'ensuit-il que la fugue soit quelque chose de bien phénoménal? Nous ne le pensons pas. La fugue ne sera jamais qu'un problème susceptible d'être résolu avec génie. L'avis d'un contrepointiste consommé qui a passé sa vie dans la fugue, qui aurait pu se trouver plus d'une raison pour y voir l'unique voie de salut en musique et qui a mieux aimé être vrai, est une trop honorable exception des idées exclusives du métier et du «*jurare in verba magistri*», pour que nous ne rendions pas au lecteur le service de le reproduire. On lit dans un article de M. Fuchs de St.-Pétersbourg, «*über das Klassische in der Musik*: «Die Fuge, als ein für sich abgeschlossenes Musikstück, ist in Folge der dem Componisten streng vorgeschriebenen Regeln, ein *nothwendig Unvollkommenes*. Schon

die *erste* Durchführung ist *monoton* und oft entstehen durch den häufig zu schnellen Eintritt des Gefährten (*comes*) unangenehme Härten. Werden sie aber auch vermieden, so bietet die Fuge nach den ersten 8 bis 12 Tacten dennoch nichts Neues, weil man im Voraus weiss, was kommen *muss*. Wie undeutlich wird vollends nicht die rhythmische Anordnung. Keine Periode kann gehörig abgeschlossen werden, weil vor dem Abschlusse derselben eine andere Stimme schon wieder mit dem Thema eintritt, folglich ein neuer Rhythmus beginnt, ehe der vorhergehende beendigt werden konnte. Die Regeln erlauben durchaus nicht die nöthigen Ruhepunkte. Keine Nuancirung, kein Piano, kein Forte ist möglich, ohne welche Nuancen die rhythmische Anordnung doch nicht fühlbar wird. Diese Unvollkommenheit ist besonders bei Klavierfugen bemerkbar, weniger bei Streichinstrumenten und im Orchester nur geschieht es, leider auch da nur zu selten, dass eine Nuance angezeigt wird. Daher ist denn die Wirkung einer solchen Musik nicht viel besser, als wenn 3 oder 4 Menschen zugleich über einen und denselben Gegenstand sprechen, wo denn ein jeder etwas Vernünftiges sagt, die Rede aber doch unverständlich bleibt, weil Einer den Andern nicht zu Worte kommen lässt. Die Fuge erfüllt somit nicht die Anforderungen, die man an ein classisches Werk macht; es mangeln ihr *natürliche* Schönheit und Klarheit. Sie hat Einheit, aber keine Mannigfaltigkeit. Als Product des Verstandes kann die Fuge allerdings nicht dem Wechsel des Geschmacks unterworfen sein; aber die Periode, wo die Fuge als Musikstück etwas galt, ist vorüber und kann nicht wiederkehren.

Man verwechsle nicht Mittel und Zweck. Der Zweck bleibt ein gutes, abgerundetes, folgerechtes, vom Herzen dictirtes Stück im «*freien*» Style.»

La merveilleuse Ouverture de la *Flûte enchantée*, la fugue du Quatuor de Beethoven en *ut* ne sont si belles, que parce qu'elles n'empruntent rien que son allure à la fugue pour conter leurs poésies.

Si la fugue n'est point et ne saurait être le but, le style fugué est au contraire une épice précieuse, un tonique indispensable aux textes qui aigriraient sans cela. Beethoven en a fait un usage admirable dans l'Allegretto de la Symphonie en *la*, dans le Final du morceau symphonique: la *Victoire de Wellington à la bataille de Vittoria*, où le *God save the King* est traité en *dux* et en *comes*, en duc et pair. Mendelssohn est trop près de nous pour être jugé sans qu'on blesse des susceptibilités de contemporains. Nous partageons, autant que personne, le respect qu'un esprit de cette valeur commande, mais nous croyons que l'élément hébraïque, qu'on connait à la pensée de Mendelssohn, empêchera sa musique de devenir l'acquisition du monde entier sans distinction de temps et de lieux. La nature hébraïque, puissante, riche autrefois, n'est plus aujourd'hui qu'un élément usé de l'histoire; elle différera toujours trop de la pensée chrétienne pour pouvoir devenir un principe constitutif dans les arts. Les Juifs marchent souvent au premier rang quand il s'agit d'acquérir des facilités mécaniques ou d'appliquer avec esprit des connaissances positives. Cela tient à ce que le savant est bien plus l'écho fidèle de sa science que l'expression d'une individualité,

tandis que l'exécutant, le compositeur surtout, ne *peuvent* et ne *doivent* exprimer que leur *propre nature*. Or, personne ne contestera que le tour de la pensée hébraïque ne porte un cachet à part et ne soit exclusif des idées du grand nombre. Nous entendons constater un fait et non point le déprécier. Que si l'on nous objectait: que savez-vous de la musique hébraïque qui n'est seulement pas venue jusqu'à nous? nous répondrions: il n'y a plus, il est vrai, d'Hébreux, mais il y a encore des Juifs, et les psalmodies de la synagogue sont des types qu'on retrouve dans la musique de Mendelssohn, comme l'esprit juif tel que nous venons de le caractériser est pour quelque chose dans sa pensée. Toutes les fois que la pensée de Mendelssohn n'est point hébraïque, elle respire les félicités de la vie domestique allemande, telle que Leipsic la lui avait faite. Existence exclusive, contente d'elle-même, coloriée, il est vrai, des tons chauds d'une sentimentalité exquise, mais, qui ne lui permet pas toujours de s'élever au-dessus du cercle d'idées d'une ville, d'un public donnés. Si les villes d'Allemagne ne sont plus bouclées sur les reins par des murailles, elles le seront longtemps encore par l'esprit de coterie et de caste qui en est l'âme.

Comme l'a dit un des nombreux poètes restés inconnus:

> Da schlägt jeder Bäcker und jeder Bader
> Sich selbst die poetische Ader.
> Da fällt kein Sperling vom *Rathhausdach*,
> So schallt ihm eine *Nänie* nach.

Mendelssohn ne s'élève pas toujours au-dessus de cette atmosphère comprimée de la cité et de l'édilité allemandes; il est le plus souvent l'expression exclusive du foyer, mais

il en est la plus sympathique, la plus généreuse, il l'élève jusqu'à lui.

L'existence allemande a son intérêt, bien qu'elle soit essentiellement *minuscule* de sa nature. Le passé y joue un plus grand rôle que le présent. Qui dit passé, dit poésie; *le passé n'est-il pas la jeunesse de notre imagination?*

Les Allemands font une large part à l'élément romantique de la pensée humaine. Les localités allemandes elles-mêmes sont romantiques. La cave, où *Faust* goûta de toutes sortes de vin à Leipsic, existe. Dans la nouvelle de Hauff, la statue de Roland descend sur le coup de minuit de son socle, pour aller prendre, tout comme un autre, la *goutte*, dans la célèbre cave de vin de Brême. Les héros de Hoffmann et de Chamisso vendent au diable en personne, l'un *son ombre*, l'autre la faculté de se refléter dans une glace (*Spiegelbild*). Existence à part, honnête, heureuse de sa belle naïveté.

L'esprit allemand fait bande à part. Il y a loin de ce *microcosme* à Beethoven, planant en aigle au-dessus des vicissitudes humaines. Aussi Beethoven est-il le *Prophète*, Mendelssohn le *Kalife-successeur*, dans le *pachalik d'Allemagne*. En d'autres termes: Haydn, Mozart et Beethoven sont la pensée humaine dans son universalité; ils sont citoyens du monde; Mendelssohn est le plus fort d'un pays à une époque donnée. La part de talent est décidément plus grande en lui, que la part de génie. A Leipsic, on fait de Mendelssohn un Beethoven; étrange illusion dont nous trouvons l'explication dans le fanatisme de l'homme pour le *moi*. Parce que Mendelssohn a vécu parmi nous; parce

qu'il semble nous appartenir encore ; d'aucuns en font leur dieu, en ne faisant en cela que la préface de l'éloge de leur propre mérite présent, quelquefois futur, parce qu'il leur semble plus facile d'égaler un contemporain, que d'égaler un génie, dont la renommée a consacré le nom dès longtemps et à jamais.

Weber aussi tient à l'Allemagne, à son existence de petite ville ; mais, il en franchit du moins volontiers l'octroi, pour chevaucher dans les campagnes. Son invention en est plus spontanée, plus aventureuse, que celle de Mendelssohn, laquelle est moins une nécessité de son être, que le résultat de sa forte et saine pensée. Aussi, la facture de Mendelssohn est-elle supérieure au travail de Weber, dont la musique de chambre paraît être parfois le fait d'un dilettante-miracle. Mendelssohn est toujours et partout le musicien consommé. Weber n'atteint aux plus hautes cimes de l'art que dans ses Ouvertures, reconnues reines aujourd'hui ; les Ouvertures de Mendelssohn resteront également ses plus beaux titres, des chefs-d'oeuvre dont il sera difficile d'approcher.

La partition du *Songe d'une nuit d'été* est peut-être ce qu'on a de lui de plus original. Le Scherzo et la Marche-entr'actes peuvent être assimilés aux plus belles productions des plus grands maîtres. Ces splendides morceaux égalent ce que Beethoven a d'imprévu, d'exubérant, de saisissant pour tous les âges, pour toutes les conditions de la vie. Le souffle shakspearien a passé dans l'Ouverture. Une inspiration aussi franche, aussi complète, ne se rencontre guère deux fois dans la vie d'un homme. La musique du *Songe*

d'une nuit d'été est la poétique effusion des impressions du jeune âge de cette haute intelligence, de cette âme chaleureuse qui s'appella Félix Mendelssohn-Bartholdy.

Mendelssohn occupe une place hors ligne dans la musique de chambre. Le Quatuor en *la mineur* bâti sur sa mélodie: *Ist es wahr?* est une intime et délicieuse conversation, des quatre instruments sur l'amour dans les données germaniques. Déclamatoire, d'une exquise sentimentalité dans ses intentions, d'une forme nouvelle, reposant sur un motif dont les quatre morceaux du Quatuor sont les développements; sans division en parties dans le premier Allegro; d'un caractère symphonique dans le Final, ce morceau, nonobstant sa secrète connexité avec le Quatuor en *la mineur* de Beethoven, fit concevoir les plus grandes espérances. On crut l'auteur destiné à *continuer* Beethoven. Il faut dire que cette espérance ne s'est pas réalisée. Mendelssohn est resté talent, magnifique talent; il n'a pas la vitalité des princes de la musique. On dirait ces vers de Goethe écrits pour Mendelssohn:

«So bei Pythagoras, bei den *Besten*,
Sass ich unter zufriedenen *Gästen*.
Ihr Frohmahl hab' ich unverdrossen
Niemals bestohlen, immer genossen.»

Mendelssohn n'a pas fondé d'ère. «*Er steht noch im Schacht Beethovens*,» écrivions-nous en 1829 à un ami, après avoir fait la connaissance de Mendelssohn à Londres. Mendelssohn, cependant, est le seul auteur, dont les Quatuors puissent se jouer avec effet après les Quatuors de Beethoven lui-même. Mendelssohn nous y parle si sympathiquement de nous, des temps auxquels nous apparte-

nons avec lui! Le Quatuor en *ré majeur*, un des plus brillants qu'on possède, vrai haut-fait de premier Violon, emprunte tout juste, au style symphonique, ce que ce style peut donner au Quatuor. Cette tentative avait été faite par Beethoven. On trouve les *tremoli* de Mendelssohn même dans quelques rares Adagios des Quatuors de Haydn (30e Quatuor *sol mineur*, 49e *mesure du Largo*). Beethoven ouvrit de bonne heure aux *tremoli* la porte de l'Allegro (54e mesure du premier Allegro du quatrième Quatuor, *ut mineur*). Ils y sont à leur aise, dès le Quatuor en *fa mineur* jusqu'au dernier.

Le premier Allegro du second Quatuor en *mi bé mol* de Mendelssohn, s'échappant comme une fusée d'un mordant gruppetto, est un morceau capital. Son énergie, la passion que respire sa phrase mélodique, écrite dans la simple gamme; la variété et l'intérêt de ses intentions, tout en fait un rival des grands Allegros de Beethoven. Le Scherzo $^6/_8$ est d'une facture qui, à la seule exception du triumvirat de la musique instrumentale, surpasse en originalité tout ce qu'on a écrit dans ce style. Mendelssohn est incontestablement le quatrième *grand* maître du Quatuor. L'Allegro du célèbre Ottetto est un morceau de premier ordre; le tour hébraïque du Scherzo parut nouveau; il ne sera jamais une vérité en musique, par la raison que cet élément de la pensée de Mendelssohn n'est ni une nécessité, ni une exception suffisamment motivée, mais le fait d'une individualité trop exclusive pour avoir le droit de s'imposer. On dirait un feuillet arraché au *Talmud*, pour servir de signet dans un livre, qui traite de toute autre chose.

Le piquant Scherzo du Quatuor en *mi mineur*, affranchi des tics hébraïques de l'auteur, en reçoit une valeur de plus. Le rhythme binaire, appliqué au Scherzo qu'on pouvait croire condamné à perpétuité à la mesure à trois temps à cause de sa parenté avec le Menuet, n'a pas été employé par Mendelssohn le premier. Cette innovation importante appartient à Beethoven. Les *épisodes* à deux temps, proposés avec la rapidité de *dissolving views*, dans le Scherzo de la Sonate de Piano (op. 106), du Quatuor (op. 127), du Quatuor en *la mineur* (op. 132 — 4 mesures), de la Symphonie héroïque (4 mesures — analogie curieuse), de la Symphonie pastorale, mais surtout les Scherzo à deux temps des Sonates de Piano en *mi bé mol* (op. 31) et en *la bé mol* (op. 110), avaient installé, avant Mendelssohn, le rhythme binaire dans le Scherzo. Il n'avait fallu rien moins pour cela que l'autorité de Beethoven, l'ascendant du génie qui tranche les questions et empoigne l'école elle-même, parfois, pour la porter plus loin. Outre les exemples cités, on trouve, dans les Scherzo de Beethoven à 3 temps, de constantes combinaisons de la mesure à deux temps.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les Quatuors de Mendelssohn ont, généralement parlant, un caractère plus symphonique que les Quatuors de Beethoven. Ce qu'il y a de symphonique dans ceux-ci se réduit à la seconde partie du premier Allegro et au Final du Quatuor en *mi mineur*, à la Fugue du Quatuor en *ut*, au Final du Quatuor en *fa mineur*, à quelques exemples dans les derniers Quatuors. Qu'il dut être difficile pour Beethoven de s'abstenir du style symphonique!

On ne peut seulement pas dire que l'élément symphonique domine dans ces cinq *derniers* Quatuors, et cela est d'autant plus remarquable, qu'ils datent d'un temps où Beethoven avait très-décidément pris son parti sur le qu'en dira-t-on? qui ne l'avait jamais beaucoup gêné, et que, par le Quatuor (op. 127), il venait d'ouvrir au Quatuor une route nouvelle, qui l'approchait de la Symphonie par une plus grande liberté dans le cadre.

Les Trios et Quatuors de Piano de Mendelssohn, les deux Sonates et les Variations sur un motif original pour Piano et Violoncelle, sont ce qui a été écrit dans ce style de plus capital, depuis la mort de Beethoven. Les Concerto de Piano, le Concerto de Violon, le Caprice pour Piano avec acompagnement d'orchestre sont des chefs-d'œuvre du goût le plus épuré. Les Trios de Mendelssohn sont même, en tant que Piano, un degré de plus que les Trios de Beethoven, tout comme les Sonates de Weber sont, en tant qu'instrument, un degré de plus que les Sonates de Beethoven. Nous ne parlerons pas des *Oratorio* qui exigeraient une analyse spéciale; nous dirons seulement que la prédilection de Mendelssohn pour la musique d'église a fait faire au style symphonique et au Quatuor des pertes dont les Oratorio ne sont point la compensation. La place de Mendelssohn ne fut pas plus que celle de Beethoven, marquée à l'église. Mendelssohn s'y ressent de cet élément purement rationel qui se suffit et ne connait point la grâce.

On a deux opéras de Mendelssohn: *les Noces de Gamache*, oeuvre de sa jeunesse, et une opérette posthume (*Liederspiel*) en un acte: *Die Heimkehr aus der Fremde*,

qu'on vient de représenter à Londres, sous le titre *Son and stranger*. M. Berlioz en a apprécié le mérite (*Débats* du 12 août 1851). Ce dernier petit ouvrage, tout de circonstance, date de 1829, nous l'avons vu naître, voyant son auteur si bien appelé Félix, tous les jours, à Londres, chez Moscheles, qu'il affectionnait particulièrement. Mendelssohn fut un des plus grands pianistes de son époque, si riche en pianistes; c'était encore un des hommes les plus cultivés et les plus modestes. Sa musique pour Piano seul (*Sonate* en *mi majeur*, *Rondo capricioso*, *Lieder ohne Worte*, *Caprices* et *Variations*) est d'une valeur réelle, mais nous ne lui connaissons pas *un seul* morceau dont on soit tenté de faire le compagnon de toute la vie, à l'exemple de telle production de Mozart, de Beethoven, de Weber.

Mendelssohn appartient à la musique instrumentale; il est acquis aux terrains si profondément labourés par Beethoven. Digne fils de sa pensée, il conjure, comme Hamlet, l'esprit de son père: *a worthy pioneer!*

Mendelssohn est un genre; il a créé des idées — il les exprime dans la langue de Beethoven. Cette nature d'élite aura marquée une époque de transition qui portera son nom et pourrait bien conduire l'art à une nouvelle vérité, fort lointaine sans doute encore.

Nous ne contestons point le mérite de quelques esprits distingués entre les compositeurs contemporains du Piano, nous n'admettons seulement pas l'importance de leurs productions comme idées qui dépasseraient les limites d'un Piano, pour se soutenir au point de vue de l'intérêt musical en général. Un petit nombre des compositions de Chopin,

l'Ariel du Piano moderne, résisteraient à l'épreuve d'un arrangement pour orchestre, à une présentation dans le beau monde de la musique. Le critère de la beauté d'un morceau de Piano ne consiste sans doute pas en ce qu'il doive se prêter à être arrangé pour d'autres instruments, mais encore un morceau de Piano doit-il pouvoir rivaliser avec le repertoire de l'orchestre et du Quatuor comme intérêt musical. Élève et ami de Chopin, nous aurions pu nous trouver plus d'une raison d'être d'une opinion contraire. Nous avons mieux aimé être vrais — *amicus Plato magis amica veritas.* Comme les élégantes gravures: *l'étoile d'amour, fleur des salons*, Chopin reveille un vif intérêt; — il ne disserte pas de l'âme du monde. Hummel, le Carlo Dolce du Piano, n'est point non plus un cosmos musical comme Haydn, Mozart, Beethoven. Les Concerto de Hummel, le Rondo en *la* avec orchestre, son Septuor, le Quintetto, sont au nombre de ce que la musique de Piano possède de plus pur, de plus parfait comme forme, comme travail. Hummel créa une virtuosité au Piano qui conserve sur la virtuosité moderne l'avantage de poser en principe l'urgence des idées. Cette invention proprement dite est aujourd'hui remplacée par la *figure* qui est à l'idée ce que le bel esprit est au fond de la conversation; par le passage, par le simple aspect à la mode donnée à la notation, par d'autres remplissages, spirituels souvent, mais qui ne sont pas encore la musique. Hummel avait du moins la conscience de son art et le prenait au sérieux. On jouit généralement de nos jours d'une petite fureur de faire son chemin, non pas parce qu'on est musicien, mais quoi-

qu'on soit musicien. Mozart répondit à un éditeur qui lui recommandait d'être plus populaire: «Nun so verdien' ich nichts und hungere und scheer' mich doch den Teufel d'rum! — ce désintéressement n'existe plus. On daigne bien être artiste, mais artiste, on aspire généralement à être autre chose. L'esprit des temps en est-il la seule raison? Les artistes ont-ils foi dans l'art? Y en a-t-il beaucoup qui aient assez de vocation pour y voir une noble et généreuse mission? La profonde altération du goût en général est sans doute le fait des temps; mais les artistes ne concourent-ils pas à faire les temps ce qu'ils sont?

«Der Künstler ist zwar der *Sohn* seiner *Zeit*, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar ihr *Günstling* ist. Wie verwahrt er sich aber vor den Verderbnissen seiner *Zeit*? — Er leiste den Zeitgenossen, was sie *bedürfen*, nicht was sie *loben*. — *Schiller*.»

3. LES TROIS STYLES DE BEETHOVEN.

Tria juncta in uno.

Il doit vous être arrivé d'entendre dire : quel compositeur que Beethoven, dont les trois Trios pour Piano, Violon et Violoncelle, opéra 1, sont le premier ouvrage ! Il y a là une distinction à faire. Ces Trios sont le premier ouvrage *publié*, mais non pas la première composition de Beethoven (comp. la lettre *f* de la 3e section du catalogue). Il est fort probable, au contraire, qu'à l'exception des six premiers Quatuors, la majeure partie des compositions de Beethoven comprises entre l'opéra 1 et l'opéra 18, existaient déjà au moment de la publication des Trios. Nous exceptions les Quatuors op. 18, parce qu'il est à supposer que si Beethoven avait eu produit cette oeuvre capitale, qui inaugura une ère nouvelle dans la musique de chambre, il eût commencé ses publications par les Quatuors, lesquels, si vous y joignez les Trios pour instruments à cordes, la première et la seconde Symphonie, le Septuor et quelques

Sonates pour Piano seul et avec accompagnement, sont la fine fleur du style de sa première manière. Beethoven choisit sans doute les Trios de Piano pour sa première publication, parce qu'il attachait à cette composition le plus d'importance d'entre celles qu'il avait produites jusque-là. Il se plaça ainsi du coup l'égal de Haydn et de Mozart, dont la musique de Piano ne possédait même rien qui put être comparé à ces Trios, où tout était nouveau et l'est en quelque sorte encore. Beethoven lui-même ne les surpassa pas dans ce style qui, en consacrant le respect pour les traditions que Haydn et Mozart avaient transmises au monde musical, montra une richesse d'idées inconnue jusqu'alors dans ce style. Elever le Piano qui était encore clavecin (Cembalo), à cette hauteur; montrer une abondance d'idées telle que chaque morceau a l'air de regretter, pour ainsi dire, de finir, quand une fin de morceau dans Haydn et le plus souvent dans Mozart, surtout dans les finals de leur musique de chambre, rend ce qui lui reste de vie sous l'éperon des répétitions, des imitations, des canons, des mutations et transformations, c'était faire une révolution dans l'art et s'en déclarer le dictateur. Comme nous parlons de style, il ne sera pas superflu de préciser le mot. Le style c'est l'homme, a dit le *Haydn des naturalistes*. Appliqué à la musique, le style est la modalité de l'emploi des moyens qui concourent à exprimer l'idée du compositeur.

Le travail intermédiaire dans Haydn, dans Mozart, leur manière, en un mot, d'entreprendre une idée, d'épuiser sur elle les ressources de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme, n'est pas exempte de fatigue et montre parfois

cette monotonie qui est le fait de tout précepte d'école, le précepte fût-il parfait, l'école fût-elle un classique modèle. Dans Beethoven, au contraire, l'idée ne succombe jamais, c'est la forme qui se montre impuissante, parce que l'idée la déborde. De là les formes nouvelles de sa seconde et troisième manières. M. Fétis (Biographie des musiciens, article Beethoven) a exprimé un côté des plus caractérisés de Beethoven, en observant «que ce qui le distingue, c'est la spontanéité des *épisodes* par lesquels il suspend l'intérêt qu'il a fait naître, pour lui en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier, dit M. Fétis. Étrangers en apparence à la pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'attention par leur originalité, puis, quand l'effet de la surprise commence à s'affaiblir, Beethoven sait les rattacher à l'unité de son plan et fait voir que dans l'ensemble de sa composition la variété est dépendante de l'unité.

A considérer l'oeuvre de Piano de Mozart, il semblerait que le Piano parût à Mozart, quoiqu'il fût pianiste, et peut-être, parce qu'il fut pianiste, un trop pauvre hère et de trop médiocre maison, pour mériter qu'on lui confiât le plus précieux de ses trésors. Mozart aima donc mieux s'adresser au Quatuor, à la Symphonie, au style d'église, à l'Opéra; il confia fortuitement au Piano l'interprétation des plus belles choses, par accident, quand il lui fallait faire un morceau de Piano; Beethoven ouvrit amoureusement au Piano le plus caché de son âme, jugeant la *Symphonie* une trop grande entreprise pour la tenter plus de neuf fois pendant une vie de cinquante-sept ans. Haydn et Mozart

composaient des Symphonies comme ils composaient autre chose; Beethoven la regardait comme la majeure affaire de son existence, comme le triomphe du style auquel il attacherait à jamais son nom. Par ses Symphonies, abstraction faite de musique et rien qu'à les considérer comme édifice d'idées, Beethoven marche l'égal des plus grands esprits que l'histoire de l'humanité connaisse. Comme Napoléon, Beethoven est déjà invraisemblable, on le prendrait parfois pour un mythe. Pour comprendre toute la portée de son génie, il faut aussi savoir se mettre dans la position d'un compositeur dont les contemporains sont *Haydn* et *Mozart*. Qu'il était difficile de se frayer là une *troisième* route! de ne point subir en esclave des influences qui paraissaient être la seule vérité possible. Singulier phénomène que le dix-huitième siècle qui, à de courts intervalles, voit naître Glück (1714), Haydn (1731), Mozart (1756), Beethoven (1770), Weber (1786), en Allemagne; Grétry (1741) et Méhul (1763), en France; Pergolèse (1707), Cherubini (1760), Rossini (1789), en Italie!

Le chant, l'idée mélodique, prédomine jusque dans la musique instrumentale de Mozart, témoin son incomparable Quintetto pour Piano et instruments à vent. Il y a, dans cette production d'élite, un grandiose, un goût si pur, des sentiments si nobles, une si profonde conviction de la force du génie, une si sage mesure en toutes choses, que Beethoven écrivit évidemment sous l'influence du chef-d'oeuvre existant son Quintetto à lui pour Piano et instrument à vent. C'est la même donnée: *Introduction*, *Allegro*, *Andante*, *Final*. Pas de Scherzo, quand il dut en coûter à

Beethoven de n'en pas écrire, à lui qui y excellait; qui, dans cette forme surtout, pouvait espérer de l'emporter sur le héros du jour; qui en avait déjà produit qui sont aujourd'hui encore le modèle du genre (premiers Trios de Piano, Trios pour instruments à cordes, op. 9).

A voir le fini, l'atticisme des Trios opéra 9, on prendrait les premières compositions de Piano de Beethoven, pour le fruit hâté de ses vacances, tant il parait avoir mis toute son âme dans ces Trios pour instruments à cordes. On les nommerait son *sposalizio;* ils ont la grâce, les couleurs, la douce mélancolie du célèbre tableau de Raphaël, abandonnées plus tard par Beethoven pour les grandes toiles, et les lignes hardies de sa seconde manière dont on assimilerait le style à l'exubérante invention, à la brosse indomptée du peintre de la *galerie Médicis* du Louvre.

Le Trio de Violon opéra 3, en *mi bé mol*, composé en 1796, antérieur de deux ans aux Trios opéra 9, n'a pas le même mérite; il présente les divisions, le patron, les tonalités mêmes du Trio pour Violon, Alto et Violoncelle de Mozart: deux Menuets, Andante, Adagio, deux Allegro. Il fut dans la destinée de Beethoven de vivre un temps sous l'influence du style de Mozart, dont il est, dans ses premières compositions, la plus complète expression, bien plus que la copie. Première et seconde Symphonies, Septuor, les six premiers Quatuors, les quatre Trios de Violon, les quatre premiers Trios de Piano, les trois premières Sonates pour Piano et Violon op. 12, les deux premières Sonates pour Piano et Violoncelle op. 5, les dix premières Sonates pour Piano seul.

L'histoire montre constamment le spectacle, que l'homme appelé à porter l'art plus loin, à le fixer pour longtemps dans ses destinées, résume le génie du plus grand de ses prédécesseurs, et commence par en être l'apogée avant de s'engager dans des voies qui l'élèveront plus haut. Mais, il est surtout un phénomène dans Beethoven qu'il importe de constater, qui seul le fait comprendre; c'est, qu'en lui, il y a trois Beethoven très-différents entre eux. Comme Raphaël et Rubens, Beethoven a une première, une seconde, une troisième manière, parfaitement caractérisées toutes les trois. Ces différences du style, ces directions de sa pensée, ces transformations capitales de son génie, sont les *assises* de son oeuvre. Il importe de les étudier dans leur enchaînement, de les suivre dans les influences qu'elles exercèrent les unes sur les autres, pour peu qu'on ait à coeur de distinguer et de comprendre. En faire l'analyse, faciliter plus généralement l'étude du grand maître, tel est le but que nous nous proposons dans cet essai.

Si un ouvrage de la jeunesse de Mozart est inférieur à une production de ses années de force et de pleine maturité de son génie, l'homme n'en est pas moins resté le même, le talent seul a grandi. Il en est autrement de Beethoven. Si ses premières productions respirent le génie de Mozart; si, hôte passager du divin maître, il semble, pour un temps, faire partie de sa maison; vous trouverez, en cherchant bien, une première note d'inquiète mélancolie, et comme des plans de conquérant là où vous pensiez rencontrer la note tendre de Mozart, et ainsi jusqu'à la troisième Symphonie de Beethoven, jusqu'au septième Quatuor dédié au

comte Rasoumovski, jusqu'aux trois Sonates pour Piano et Violon, dédiées à l'Empereur Alexandre, jusqu'à la Sonate pour Piano seul, opéra 22, qui dans notre analyse des Sonates est la limite de la première phase du génie de l'auteur, de sa première manière. A partir de là, le géant de la musique, comme l'appelle M. Berlioz, se prendra à se bâtir une ville à lui qui ne ressemblera à aucune autre; cité sans nom, trop vaste à habiter pour tout autre que lui, et qui ne suffira seulement pas à abriter les trésors de cette haute intelligence, ardente à démolir autant que féconde à réédifier. Beethoven écrira six Symphonies, au nombre desquelles se trouvent les colosses que le lecteur a déjà nommés: *la troisième Symphonie jusqu'à la neuvième exclusivement;* les trois Quatuors op. 59, dédiés au comte Rasoumovski, le Quatuor en *mi bé mol* op. 74. Le vol de l'aigle atteindra au Quatuor en *fa mineur*, dernière limite de style de la seconde manière, auquel appartiennent encore les deux Trios de Piano op. 70, le Trio en *si bé mol*, ce Taureau Farnèse du Piano; la Sonate pour Piano et Violon, dédiée à Kreutzer, qui n'y vit que du feu; la Pastorale-Sonate pour Piano et Violon en *sol* op. 96, les trois Sonates pour Piano et Violon, dédiées à l'Empereur Alexandre, dont la seconde, *ut mineur*, est comme une page brûlante de l'esprit chevaleresque, qui anima la grande époque des guerres contre Napoléon:

«Ich erkannte die strahlenden Helden, die Söhne der Götter — Alexander und Friedrich Wilhelm. Hoffmann. *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden,*» pag. 226.

Seize Sonates pour Piano seul, op. 26 jusqu'à op. 90, compléteront ce répertoire déjà si riche.

Plus de charmilles au bon endroit, dans la seconde manière de Beethoven, de quinconces espacés par les tyrannies de l'école; le maître méprise les jardins, il lui faut des parcs, le language du silence de la forêt; les maisons seront devenues des châteaux, la vie du musicien sera l'existence variée, élevée des puissants de la terre. Beethoven contemplera le monde des hautes régions de la pensée humaine. Il sera sa loi à lui, *princeps legibus solutus est*. La mesure à deux temps, presque exclusivement reservée jusque-là aux finals, trouvera désormais place au premier Allegro (Symphonie en *ut mineur*, pastorale, avec choeurs). Plus d'Andante à reprises, à tant de mesures dans ses subdivisions; plus de Menuet à patron immuable, plus de cadastre en un mot; mais une création nouvelle, l'Allegretto de Beethoven (Sonate en *ut dièze mineur*, Quatuor en *fa mineur*, Sonate en *fa*, op. 10, en *mi majeur*, op. 14). Le Scherzo ne sera plus, comme dans les six premiers Quatuors encore, un *intérim* de Menuet, le Scherzo de Beethoven à lui seul un repertoire, il ne sera plus tenu à un Trio. On y distinguera bien une troisième partie, mais cette *tertia pars* ne portera pas plus le nom de Trio qu'elle n'en aura la délimitation rigoureuse consacrée par l'usage. Le Trio du Menuet de Haydn, de Mozart, en est une dépendance obligatoire. Cette espèce de jardinet de l'ancienne cage à Menuet que les maîtres ornèrent souvent de leurs plus gracieuses fleurs, non seulement se mesurait sur la taille du Menuet, il en adoptait encore la tonalité. Le

Menuet et son Trio échangeaient toutes sortes de politesses en *mineur* et *majeur*. Le Menuet se présentait-il en *majeur* — le Trio jugeait convenable de se mettre en *mineur* — le Menuet était-il en *mineur*, le Trio se passait un temps de *majeur*. Le Menuet de la Sonate de Piano de Haydn en *ut dièze mineur* est un exemple remarquable de ces petits bonheurs de Trio.

Beethoven jugea dès l'adoption du style de sa seconde manière, que ce commerce d'intimité avait assez duré: La troisième parti du Scherzo en *fa* de la Symphonie en *la*, est en *ré*; la troisième partie du Scherzo de la Symphonie pastorale est à deux temps, celle du Scherzo en *fa* du dernier Quatuor op. 135, en *la majeur*. Les proportions plus grandes données à cette troisième partie (Quatuor op. 74); les combinaisons de la mesure à deux temps dans le Menuet et Scherzo à trois (4e Symphonie, *mineur* du Scherzo du grand Trio de Piano en *si bé mol*); les Scherzo franchement à deux temps dans les Sonates op. 31 N. 3, op. 110; les épisodes à deux temps dans les Scherzo des Quatuors op. 127, 132 et de la Symphonie héroïque (alla breve — 4 mesures); l'épisode à quatre temps dans le prodigieux Scherzo de la Symphonie avec choeurs; tous ces exemples sont le fait d'un style rhythmique nouveau, d'une émancipation définitive du patron du Menuet de jadis. Beethoven ne quitta pas pour cela légèrement un ancien ami; il laissa plus d'une fois la carte au Menuet avant de l'abandonner (Quatuor en *ut* avec la fugue, 8e Symphonie, Sonates op. 22, 31 N. 3; Sonate pour Piano et Violon op. 30 N. 3). Tour à tour tendre, sévère, passionné ou timide, l'Allegretto

prendra aussi bien toutes les formes. Il sera quelque fervente prière, dans le Quatuor en *fa mineur*, et passera sans interruption d'une contemplation séraphique dans un morceau qui remplacera le Scherzo, Scherzo dont l'accent héroïque, et l'allure concentrée n'ont pas reçu de nom en musique et que son intitulé : *Allegro assai vivace ma serioso*, devrait dorénavant désigner, car il n'a pas et ne peut avoir son semblable.

Appeler Allegretto un ordre d'idées connues jusque-là sous un autre nom, n'eût pas été la peine ; l'Allegretto de Beethoven est une sphère d'idées nouvelles dans de nouvelles formes. Il sera et Andante et Scherzo dans le Trio de Piano en *mi bé mol* op. 70, Andante dans la septième et huitième Symphonies, dans le Quatuor en *fa mineur*. Comment saisir ce Protée ? Dans la Symphonie en *ut mineur*, dans la Symphonie pastorale, le Scherzo renoncera à son nom, mais non point à sa nature ; il ne se contentera plus d'être quelque fantastique et merveilleux tableau sans divisions prévisibles (Scherzo du Quatuor en *fa*, dédié au comte Rasoumovski ; du Quatuor op. 74), sans interruption, pompeusement, le Scherzo conduira à un ordre d'idées plus vastes, plus élevées encore, au final qu'il aura splendidement préparé. Le Scherzo sera le phénix renaissant des cendres de l'ancienne école, s'élançant libre aux cieux ! Les gravures de Della-Belle, rares aujourd'hui, portent cet intitulé charmant de naïveté : *facétieuses inventions d'amour et de guerre ;* les Scherzo de Beethoven aussi sont mille *inventions d'amour et de guerre*, deux choses qui vont trop bien ensemble pour qu'on n'ait plaisir à les voir accoler. L'extension donnée

par Beethoven au Scherzo ouvre un si vaste champ à l'imagination que la chose paraît toute simple aujourd'hui, bien qu'elle soit une des plus importantes conquêtes réalisées par la musique instrumentale. Qu'il y a loin du Scherzo de Beethoven au Menuet de Haydn, de Mozart! c'est une terre nouvelle dont on doit signaler la découverte dans l'histoire de l'art. Le Scherzo de Beethoven fut peu osé d'abord; il commença par être le cadet du Menuet (Quintetto en *ut*, premiers Trios et Quatuors). Il en conserva longtemps le patron, avant de montrer au grand jour le style et l'allure émancipés du Scherzo de la seconde et troisième manières. L'appréciation détaillée des métamorphoses subies par le Scherzo entre les mains de Beethoven exigerait un travail spécial, que nous nous bornons à indiquer; mais nous donnerons au pianiste-amateur le conseil d'élire domicile dans les Scherzo de l'oeuvre de Piano, indépendamment même des Sonates auxquelles ces Scherzo appartiennent: de se découper un *répertoire-Scherzo* que l'amateur pénétrera, et qui lui apprendra plus du maître que les morceaux à l'étude desquels ne suffirait ni son temps ni son mécanisme. Que si l'on se sentait plus de sympathie pour l'Adagio, les Adagio des Sonates de Piano formeraient un répertoire qui ne le céderait point en intérêt à l'autre. Le pianiste aussi a tout à gagner au précepte: *apprendre quelque chose et y rattacher le reste.* Non omnia possumus omnes.

Les formes de la Sonate n'existeront plus rigoureusement dans le style de la seconde manière; un seul morceau, au fond, sera toute la Sonate (op. 90) et une très-belle Sonate.

L'Adagio sera désormais quelque immense complainte (Quatuor en *fa* op. 59), une suppliante adresse de l'humanité (quatrième Symphonie), une scène du paradis où ceux qui s'aimaient ici bas se rencontrent heureux! (Quatuor en *mi mineur*). L'Adagio ne finira seulement plus toujours, sa dernière note sera déjà la première du Final (Quatuor en *fa* op. 59, grand Trio de Piano *si bé mol*, Sonate de Piano en *fa mineur* op. 57, comparez l'Allegretto du Quatuor en *fa mineur* et le Coda du Menuet du Quatuor en *ut* avec la fugue). Ici un Final étalera le pompeux défilé de la création dans son ensemble (Symphonie en *ut mineur*), là un festin, où le poison s'est glissé dans les coupes, dont les convives, surpris par la mort, se couronnent une dernière fois de fleurs (Symphonie en *la*). Et ainsi des Sonates, car rien n'est ni plus petit ni plus grand dans Beethoven, dans un sens absolu; tout se tient, tout est *un*, *l'homme dans sa lutte avec le monde.*

Personne ne contestera à Beethoven, riche à millions dans la sphère des idées, le droit de traiter son monde outre-mesure, d'en faire plus que des hommes une fois qu'ils sont chez lui. De là une exubérance d'idées, dans laquelle on a voulu voir un reproche (Tiek, *Musikalische Freuden und Leiden*).

Mais tous les trésors de ce monde, donnent-ils assez de bonheur pour ne plus rien laisser désirer au delà? L'infini n'existerait donc pas pour tout le monde? De là la troisième et dernière transformation du génie de Beethoven, la Symphonie avec choeurs, à laquelle irait l'inscription du télescope de Herschel: *coeli muniments perrupit;* l'Adagio de

cette Symphonie, qu'on appelerait les agapes de la musique instrumentale; les derniers Quatuors qui ne sont autre chose que le tableau de la vie du juste, des souvenirs de son passage sur terre, souvenirs confus comme le sont les souvenirs d'une chose aussi fragile et aussi multiple que l'humaine existence une fois qu'elle est restée en arrière de la route. Le maitre écrira les cinq dernières Sonates de Piano dans ce style de mystique révélation, qui est toute sa troisième manière. Les idées de Beethoven, telles que ce style tout exceptionnel les présente, sont toujours compliquées; elles sont la manifestation de sa pensée, quand elle appartenait à une vie exceptionnelle s'écoulant en dehors de l'existence réelle. Une surdité complète le séparait alors des impressions extérieures, il ne reproduisait plus l'humanité, le monde, tels qu'ils sont, mais tels qu'il voulait qu'ils fûssent, ou qu'il les supposait être. Solitaire habitant de la vaste cité qu'il élevait sans cesse, que sa surdité entourait de hautes falaises au pied desquelles expiraient pour lui les agitations du monde, sa pensée dut se compliquer du conflit de ses souvenirs et du monde fantastique de son âme; fruit d'une immense méditation dont il n'y a pas d'exemple, la troisième manière de Beethoven n'a plus la spontanéité des deux premières, mais elle a et aura à jamais l'intérêt de montrer le génie aux prises avec les réalités. Tout en s'appuyant sur les données de notre sphère d'impressions, Beethoven la dépasse et la continue au-delà des limites qu'elle a pour nous. Cette existence en dehors de nos réalités a bien sa grandeur; l'existence des hommes, perdue pour le maitre, il semblerait le voir la chercher et

l'appeler à lui dans des accents qui, direz-vous, auraient dû fléchir le sort. Le nombre même des notes que Beethoven croyait entendre et qu'il n'entendait plus, dut augmenter; n'aime-t-on pas *immodérément* un bien *perdu à jamais?* En d'autres termes, il y a beaucoup plus de notes dans la troisième manière de Beethoven, parce qu'il n'y en avait plus du tout pour lui. Les marches heurtées parfois de l'harmonie, les secousses qu'on lui connaît, n'ont pas d'autre cause. Une certaine recherche, la recherche du génie toutefois, remplaça l'essor prime-sautier de l'idée; un parti pris, profondément médité les impressions de la jeunesse du cœur. L'ouïe devait être plus pour Beethoven que toutes les sensations humaines réunies pour un autre. Ses biens à lui étaient là, et lui avaient été ravis. *Che faro senza Euridice?* tel est le cri de ses derniers accents! L'incertitude s'empara alors de son âme; il arrivait à Beethoven de douter de sa mission; il cherchait des voies inconnues; il se voyait destiné au style d'église (Messe en *ré*). On trouve, dans les productions de la troisième manière, comme un vague et immense désir de l'artiste de se surpasser, des tonalités moins usités (Quatuor en *ut dièze mineur*); une plus grande fréquence de transitions (Gloria de la messe en *ré*); des combinaisons étranges, des idées qui sembleraient s'exclure. L'intérêt repandu dans les épisodes l'emporte désormais sur l'importance de l'idée première, sur l'ensemble de l'oeuvre; la sympathique limpidité des idées n'est plus. Beethoven tailla ses derniers ouvrages dans les chaires vives de ses souvenirs pénibles, mais non point sans les offrir en holocauste à Dieu. Il se complut dans un plus formidable dé-

ployement des ressources scolastiques de l'art. Il y a parfois alors du *Paracelse* en lui.

Tous les biographes rapportent que Beethoven cachait le plus qu'il pouvait son infirmité dans laquelle il avait le malheur de voir une honte, au lieu d'y reconnaître la volonté de Dieu que le génie le plus complet de la musique instrumentale s'élevât encore au-dessus des infirmités de la nature humaine, en montrant ainsi aux hommes le chemin de leur vraie patrie.

La place occupée par Beethoven dans l'histoire de l'humanité, peut-être assimilée à celles de Shakspeare, de Michel-Ange. Sa pensée est sévère, comme le Moïse de Buonarotti, sans ignorer pour cela la grâce de Sanzio; elle fait la part des individualités, mais son élément panthéiste l'emportant, elle aussi sait s'écrier: *All is true!* L'esprit de Beethoven est un abîme, qui gagne en profondeur avec l'âge. Quant aux sentiments, l'amour prédomine:

«Beethoven war nie ohne eine Liebe, und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen.» *Wegeler*, p. 42.

Aussi, faut-il avoir beaucoup aimé pour le comprendre.

On peut appliquer à la plupart de ses ouvrages la légende du moyen-âge, où le diable dit en abordant un peintre, qui dessinait un arbre: «*Vous êtes amoureux*, signor Pittore, sans cela vous ne verriez pas cet arbre ainsi.»

La jeunesse, la beauté ont des avantages qu'on ne balance pas; le coeur le plus riche, le savoir, le génie n'y peuvent rien. Beethoven aima toute sa vie malheureusement, parce qu'il aima dans les classes élevées de la société.

Cette circonstance est la principale clef de son oeuvre complexe, la véritable basse fondamentale de ses plus sublimes idées. Rejetées, parce qu'elles étaient incomprises, les supplications passionnées de ses chants, furent dès lors pour la fée, qui n'a plus rien de terrestre.

L'objet aimé se transforma en ardent mirage, qui fuyait toujours (*appassionato* du Final du Quatuor en *la mineur*).

M. Scudo (*Révue des Deux-Mondes*, 1^er^ octobre, 1850) confond entre beaucoup de choses, auxquelles nous nous arrêterons en temps et lieux, les métamorphoses de style de Beethoven, avec les périodes établies par Schindler, p. 9, dans sa vie. Ces périodes, M. Scudo les compare à la jeunesse, à la maturité, à la décadence, «comme on le remarque dans tous les hommes de génie, ajoute-t-il, qui ne sont pas morts trop jeunes comme le Tasse, Raphaël et Mozart.»

Singulière décadence que la Symphonie avec choeurs, la Messe en *ré*, les derniers Quatuors, les dernières Sonates! Raphaël aussi bien, quoique mort à l'âge de trente-sept ans, a eu *trois* manières; il n'est pas permis à un critique de l'ignorer. Ne commença-t-il pas par continuer le Pérugin, avant d'être le peintre de la fusion des styles du Vinci et de Buonarotti? Sa troisième manière n'est-elle pas représentée par le *Spasimo*, par la transfiguration? Nous relevons cette erreur de M. Scudo, parce que nous avons parlé, à propos de notre sujet, des trois manières qu'on connait à Raphaël.

M. Scudo a reproduit, dans un langage élégant, une partie du livre de Schindler, mais non point sans en altérer

les faits. Jamais Beethoven ne pensa à se laisser mourir de faim, pendant un séjour en Hongrie, au château de la comtesse Erdödy, parce qu'il aurait aimé la comtesse sans espoir. M. Scudo aura été trop charmé de trouver un Ugolino du nord, pour aller encore aux enquêtes. Voici la vérité de son récit, mythologique s'il en fut: Madame d'Erdödy avait fait élever, dans son parc, un temple rustique, sous l'invocation de Beethoven, qui, de son côté, et pour ne pas être en reste, lui dédia les deux Trios de Piano, opéra 70. De cette ovation champêtre, dans les moeurs d'Allemagne, il y a loin à l'artiste près d'expirer volontairement de faim sur le bord d'un fossé, comme le raconte M. Scudo. Voyez Schindler, p. 68.

Un écrivain plus riche en idées, aussi fort en style, non moins abondant en erreurs, est l'auteur anonyme du livre *de Rembrandt à Beethoven*, *Paris* 1850, qui fait de Beethoven un Proudhon musical, quand il saute aux yeux qu'il fut le plus aristocrate de tous les artistes, comme nous le prouverons dans un chapitre à cet effet, reposant sur des preuves que nous croyons être irréfragables. M. Fétis est le premier auteur qui ait établi trois classes de compositions de Beethoven (Biographie des musiciens, p. 111). Il faut regretter qu'il ne soit pas entré à ce sujet dans de plus grands détails.

La seconde période s'étend, pour M. Fétis, de la Symphonie héroïque, opéra 55, jusqu'à la Symphonie en *la*, opéra 92, exclusivement. Cette division ne comprend, comme on voit, que le style symphonique. Le Quintetto de Violon en *ut*, opéra 29, les trois Sonates de Piano

opéra 31, les trois Sonates pour Piano et Violon, opéra 30, dédiées à l'Empereur Alexandre, compositions *antérieures* à la Symphonie héroïque, ne sont pas moins la manifestation de ce style de la seconde manière, dans une autre sphère d'action seulement; elles sont aussi bien l'affranchissement de plus en plus complet des données auxquelles appartiennent les premiers Trios, opéra 1, 3, 9, 11, les premiers six Quatuors, la première Symphonie, et même le Septuor, et la seconde Symphonie, ouvrages placés sur l'extrême limite du style de la première et de la seconde manière.

M. Fétis trouve au Trio de Piano en *si bé mol*, opéra 97, et à la Symphonie en *la*, opéra 92, les *premiers* symptômes de la troisième manière. Ces symptômes sont aussi prononcés, s'ils ne le sont pas davantage, dans une composition antérieure, dans la Sonate de Piano, opéra 54; dans le Quatuor en *fa mineur*, opéra 95, portant un des signes caractéristiques de ce style au front, l'absence de reprise dans l'Allegro, qui y est d'un seul jet. La Symphonie en *la* est assurément bien plus l'expression la plus complète du style symphonique de Beethoven de sa seconde, de sa plus grande manière, qu'elle n'appartient à la troisième, dont nous ne pouvons lui reconnaître aucun symptôme, si ce n'est dans la complaisance avec laquelle Beethoven séjourne dans le fouillis des développements harmoniques et rhythmiques de la seconde partie de l'Allegro, et dans quelques passages du Final. La Symphonie en *la* est la sentinelle la plus avancée du style symphonique de la seconde manière, comme le Septuor et la seconde Sym-

phonie sont la clef de voûte de la première; elle est le pont jeté de la seconde à la troisième. Le prodigieux Trio de Piano en *si bé mol* est dans les mêmes conditions; il est une des hautes cimes de la seconde manière. Le mineur du Scherzo cependant, entr'ouvre bien, peut-être une première fois, les apocalyptiques abîmes du style de la troisième manière — *abyssus abyssum invocat*. La Symphonie avec chœurs, seule des Symphonies, est le fait de la troisième manière, comme les cinq derniers Quatuors, les cinq dernières Sonates de Piano, la Messe en *ré*, l'Ouverture opéra 124, et non pas *les dernières Ouvertures*, comme dit M. Fétis, car l'Ouverture des *Ruines d'Athènes*, opéra 113, du *Roi Etienne*, opéra 117, et l'Ouverture, opéra 115, sont bien au nombre des dernières, et ne montrent pas la *moindre* trace de ce style. Nous réservons un chapitre aux erreurs de M. Fétis, touchant le *catalogue* de l'oeuvre de Beethoven, nous le prouverons en chiffres. M. Fétis caractérise la troisième manière ainsi: «Les *redites* des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le développement du sujet alla quelquefois jusqu'à la *divagation;* la pensée mélodique devint moins nette, à mesure qu'elle était plus rêveuse, l'harmonie fut empreinte de plus de dureté et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin Beethoven *affecta* de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une soudaine inspiration que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la troisième période de sa vie et sa dernière manière.» Nous combattrons ce verdict de M. Fétis,

où le faux se mêle au vrai. Ce n'est plus être dans la question et se placer au point de vue étroit, toujours exclusif de l'école, que de juger les idées sur les formes qu'elles revêtent, sur le bagage qu'elles traînent à leur suite.

Mein guter Herr, ihr seht die Sachen,
Wie man die Sachen eben sieht;
Wir müssen das *geschickter* machen,
Eh' uns des Lebens Freude flieht. Faust.

4. LES SONATES DE PIANO.

Tout art est là de sa propre autorité,
pour chasser la mort et conduire
l'homme au ciel. *Bettina.*

Les Sonates de Beethoven sont l'homme, comme les paysages de Calame sont la nature, *toute* la nature, et non plus seulement un point donné. Qu'on se rappelle la collection des vues de Calame intitulée: «*Sites divers de paysages*» autant de Sonates de Beethoven. Ce lac pour avoir été imaginé n'en est pas moins le lac des hautes régions de la nature alpestre. Qu'il est profond, que cette onde calme est fière de cacher de pareilles profondeurs. Quelle silence dans cette solitude! Les grands Calames représentant les quatre saisons, sont de tous pays, de tous les hommes. Cet arbre séculaire ombrage les pompes de l'été, il est un symbole, ce jardin s'épanouissant aux plaisirs est le temple de *tous* les bonheurs, comme cette forêt d'hiver une emblème de douleur.

Tel aussi est Beethoven. Ses douleurs, ses joies, ses triomphes, ses déceptions, sont de tous les temps, de tous les hommes. Beethoven est la nature même des choses dans des conditions qui ne varient point. *Une* dans sa conception, sa musique est multiple dans ses détails, variée dans les moyens, une dans sa pensée. On peut pour son abord la comparer à une grande dame qui ne saurait recevoir toujours. Ne faut-il pas une assiette d'esprit analogue aux situations des oeuvres de l'artiste pour se les assimiler?

Avant d'aborder les Sonates nous nous arrêterons aux tonalités qu'on observe dans l'oeuvre de Beethoven.

La tonalité de *ré* paraît avoir été sympathique à Händel comme à Mozart, celle de *sol* pourrait avoir exercé des charmes sur Haydn. On peut dire de Beethoven qu'il affectionne les tons robustes et les préfère à l'échelle trop *diézée* ou *bémolisée*, et ce n'est assurément pas parce que l'ancienne école n'admettait guère plus de trois accidents à la clef, mais, parce que Beethoven va au but sans détour, ce qui ne l'empêche pas d'être amoureux et de la forme et de la couleur. On dirait, en variant, un mot de Mozart, «si le feu sacré n'est pas dans la composition, les *dièzes* et les *bé mol* ne l'y mettront pas.»

On connaît à Beethoven *une* Sonate de Piano en *fa dièze majeur*, op. 78, d'un moindre intérêt, quelques épisodes seulement de cinq et six dièzes à la clef (op. 106, 77, tableau de la bataille de Vittoria), deux ouvrages importants en *ut dièze mineur* (Quatuor op. 131, Sonata quasi fantasia), quatre en *fa mineur*, (Ouverture d'Egmont, Quatuor

op. 95 les Sonates de Piano op. 2 op. 57). Comparez un beau prélude pour Piano en *fa mineur* (N. 29 seconde section du Catalogue) et l'introduction au second acte de Fidélio, remarquable lever de toile instrumental.

Beethoven aima mieux la tonalité d'*ut*. Ses plus importantes compositions se partagent *ut*, *fa*, *si bé mol* et *mi bé mol*, l'*ut* l'emporte toutefois en fréquence. Deux Symphonies dont une du plus grand style (*ut mineur*), la première Messe, sept Ouvertures (Promothée, Coriolan, les trois Ouvertures en *ut* de Léonore, Ouvertures op. 115, 124), 2 Quatuors (op. 18 N. 4; op. 59), le magnifique Quintetto op. 29, un remarquable Trio pour instruments à cordes op. 9 N. 3, un très-beau Trio de Piano de la première manière (op. 1); la Fantaisie pour Piano, Choeurs et Orchestre; deux Concerto de Piano, dont l'un (*ut mineur*) du plus grand style; un Concerto concertant pour Piano, Violon et Violoncelle avec accompagnement d'orchestre; la deuxième des trois Sonates pour Piano et Violon, dédiées à l'Empereur Alexandre; une Sonate pour Piano et Violoncelle op. 102 N. 1, qui abuse peut-être de l'élément vague de la troisième manière; cinq Sonates de Piano, dont deux du plus grand style (op. 53, 111), et trois de la première manière (op. 2 N. 3, op. 10 N. 1; Sonate pathétique); une belle Polonaise pour Piano, dédiée à l'Impératrice Elisabeth de Russie op. 89, et un Trio, sans intérêt, pour deux Hautbois et cor anglais; toutes ces productions sont en *ut* (*majeur* et *mineur*).

Beethoven eut encore une préférence marquée pour la tonalité d'*ut* comme relation (Adagio des Sonates en *mi bé*

mol, op. 7, 12, épisode en *ut* de la Sonate en *mi bé mol*, op. 27, Adagio de la Sonate en *sol* op. 31, du Quatuor en *sol* (second), marche funèbre de la Symphonie héroïque, (v. les partitions de Prométhée et de Fidélio).

Au nombre de toutes ces compositions en *ut*, l'Ouverture du Ballet de Prométhée, la Sonate de Piano dédiée à Haydn, op. 2 N. 3 l'Adagio excepté, le premier Concerto de Piano, sont, relativement parlant, seules des productions d'un moindre intérêt.

Encore la manière de faire valoir le Piano à la 67e mesure du Largo du premier Concerto est elle déjà l'école moderne du Piano. Les largesses faites par Weber à l'instrument, les accompagnements riches ont été devancés par Beethoven dans ce remarquable épisode d'une composition des temps de sa jeunesse et de sa première manière.

On a trouvé à la première Symphonie le style de Haydn. L'accord imparfait par lequel elle débute, le motif de l'Allegro qui martelle les mêmes croches, contredisent plutôt le style archaïque de Haydn dans la Symphonie qu'ils ne l'imitent. Il était dans la nature de Beethoven de peu goûter Haydn, de lui préférer le caractère énergique et plus passionné de Mozart. L'introduction de la seconde Symphonie de Beethoven, l'Allegro, le Larghetto surtout, reproduisent le génie de Mozart dans ce qu'il a de plus mélodieux, de plus sympathique. Beethoven y est la continuation de Mozart, il n'en est pas la copie, comme on a voulu le prétendre. Le Final de la seconde Symphonie est le pont jeté de Mozart à Beethoven. L'étendue de ce Final, les pro-

portions données à ses développements, les quatre temps reservés jusque-là aux premiers Allegro, tout en fait le morceau le plus considérable de la Symphonie au contraire de Haydn et de Mozart dont les Finals sont assez souvent ce qu'il y a plus faible. Nous disons d'ordinaire. Personne n'ignore que le Final de la Symphonie de Mozart en *sol mineur* est un chef-d'oeuvre; que le Final de la Symphonie en *ut*, qu'on a surnommée le Jupiter tonnant n'a été égalé par personne. La verve de ce morceau hors ligne, l'intérêt qu'il conserve jusque dans sa dernière note, en font un monument qui clot dignement une grande page de l'histoire de l'art, l'époque de la fugue, impossible aujourd'hui, parce qu'elle n'est plus dans les moeurs. Rien ne dure dans les arts que ce qui est intimément lié à la vie. Dans les idées on ne revient jamais entièrement au passé. Il fut impossible à Beethoven de revenir bien sérieusement à la fugue et on lui a reproché de ne pas savoir en faire, quand c'était le temps dans lequel il vivait qui n'en faisait plus. La belle fugue du Quatuor en *ut*, dedié au comte Rasoumovski, est un fait isolé, une exception qui ne prouve rien pour le style de Beethoven en général. Ses Symphonies sont la musique de libretti, dont il a gardé le secret, des drames en musique instrumentale. De là leur unité, leur intérêt. Une fugue, le produit de combinaisons dialectiques ne pouvait être l'affaire de Beethoven. A ses yeux un Final était son dernier acte. Les Symphonies de Haydn et de Mozart ne sont point la mise en scène d'une idée, elles se contentent de réunir en un faisceau quatre morceaux de musique instrumentale dont le quatrième

peut avoir moins d'importance, parce qu'il est le quatrième, tandis que les quatre parties d'une Symphonie de Beethoven sont les diverses faces sous lesquelles se déploie son idée. Un Final important pas assez apprécié encore est le Final de la huitième Symphonie. Ce grand morceau est écrit dans les formes symphoniques les plus émancipées de Beethoven. Dans ce pêle-mêle d'une foule haletante, on croirait voir surnager de temps à autre quelque couple de danseurs effarés aussitôt disparus et les timballes accordées *à l'octave* de précipiter cette ronde échevelée.

Le Septuor, le sévère et grandiose Quatuor op. 74 du second style de Beethoven, le Quatuor op. 127 de sa troisième manière, la Symphonie héroïque, un grand Trio et un charmant Quintetto pour instruments à cordes, op. 3 et 4, le Quintetto pour Piano et instruments à vent, deux Trio de Piano op. 1, op 70, un incomparable Concerto de Piano op. 73, une Sonate pour Piano et Violon op. 12 de la première manière, quatre Sonates pour Piano seul (op. 7, 31 N. 3, op. 27 N. 1, op. 81), le Septuor de Violon op. 81 sans grand intérêt et de la première manière, voilà ce qu'on a de Beethoven en *mi bé mol*.

Il y a deux Sonates en *la bé mol*, op. 26 et 110. Il n'y a ni de Quatuor, ni de Symphonie de Haydn, de Mozart, en *la bé mol*. Cette tonalité vague n'alla pas à Beethoven. On la rencontre une seule fois dans les Symphonies (*ut mineur* — Andante), dans le Trio du Menuet du quatrième Quatuor et du Quintetto op. 4, dans l'Allegretto du Trio de Piano en *mi bé mol* op. 70, dans l'Adagio des Quatuors op. 74 et 127 du Quintetto et des Trios en *mi bé mol*, op.

4, 3, 1, dans les Adagios de deux compositions importantes en *ut majeur* et de trois en *ut mineur* (premier Concerto de Piano, Concerto concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, Sonate de Piano op. 10, Sonate pathétique, Sonate pour Piano et Violon op. 30). On trouve le *la bé mol* une seule fois dans les *Lieder* op. 98. La marche funèbre et le mineur des Variations de la Sonate op. 26, sont les seuls exemples de *sept bé mol* à la clef. Beethoven dépasse le quatrième et cinquième *bé mol* dans les mineurs des Variations des Trios de Piano, op. 1 N. 3, op. 11, du Septuor; dans quelques épisodes des derniers Quatuors (Lento du Quatuor, op. 135, Scherzo des Quatuors, op. 127 et 130), dans l'introduction de l'Oratorio: le Christ au mont des oliviers; Andante de la Sonate op. 57, Allegretto des Sonates, op. 7, 10 N. 2, op. 27 N. 2, Scherzo du Trio de Piano op. 97, Sonates op. 106, 110, Mineur des Variations pour Piano et Violoncelle sur un motif de la flûte magique (N. 6, seconde section du Catalogue).

Beethoven n'eut pas en trop grande estime le ton de *la majeur*. Il écrivit, il est vrai, dans ce ton une de ses plus belles Symphonies, mais seulement un Quatuor de sa première manière, animé *festino* qu'on dirait se passer entre quatre amis causant gaiement musique. Deux Sonates pour Piano et Violon opéra 12 N. 2 opéra 30 N. 1, une Sonate pour Piano seul de la première et une de la troisième manière, op. 2 et 101, une Sonate pour Piano et Violoncelle, sont en *la majeur*, mais ce ton se rencontre assez souvent dans les *Lieder*, trois fois dans Fidélio, deux fois dans le mélodrame le roi Etienne, comme remarquable transition,

dans le Final du Trio de Piano op. 97; dans le *Sanctus* et dans l'*Osanna* de la messe en *ut*, dans un *Lied* et entr'acte d'Egmont, Mozart remue dans *Don Juan* la poussière des cimetières en *ré mineur*, Beethoven creusa une fosse en *la mineur* (Duo de la prison dans Fidélio). Tout le monde se rappelle le mystérieux Allegretto en *la mineur* de la septième Symphonie, tableau de nuit éclairé par la douce lumière du majeur. Un musicien italien en dit un jour: *es una cosa qui fa stupore!* Les vers de Schiller: *Nadowessische Todtenklage* iraient à l'Allegretto en *la mineur* du Quatuor en *ut* avec la fugue. Une gracieuse production du premier style de Beethoven, la Sonate pour Piano et Violon op. 23, le premier morceau de la Sonate pour Piano et Violon dédiée à Kreutzer et le Quatuor op. 132, sont en *la mineur*, dont il n'y a pas *un* exemple dans l'oeuvre de Piano*). Dans le Final du Quatuor Beethoven fait tenir à cette langoureuse tonalité le langage le plus passionné. Le *la mineur* avait été quasi banni jusqu'à Beethoven. Haydn et Mozart avaient tout au plus confié au *la majeur* quelque *amoroso* de pastorale allegresse (5e Quatuor de Mozart). La Sonate de Piano de Mozart en *la mineur* est le seul morceau important de l'ancienne école dans ce ton. Il n'y a pas un morceau en *la mineur* dans Don Juan, *un seul* dans Figaro. Ce ton, le plus imparfait à cause de l'imperfection de ses relations harmoniques, accoustiquement parlant, a été employé par Mendelssohn dans le style de la Symphonie. Beethoven traita dans sa septième Symphonie le *la majeur* à l'estompe et fit passer l'ancien

*) Voy. le Trio du Scherzo de la Sonate de Piano en *ut* et en *la* op. 2, la Sonate pour Piano et Violon op. 23.

galant par un bain de douche dans le Final de cette immortelle conception. Le *mi majeur* lui sourit peu. Dans l'orchestre il ne s'adressa qu'une fois à ce ton (Ouverture de Fidélio). Le couple débauché de Don Juan et de Léporello défie en *mi majeur* la statue du commandeur. Par le contraste de la situation dans le cimetière, cette tonalite y fait dresser les cheveux. Comme Mozart (*in diesen heil'gen Hallen*), comme Bach qui réserva le *mi majeur* à ses plus saintes extases, Beethoven exprima dans ce ton des sujets contraires à son caractère brillant mais vulgaire. Quatre Adagios séraphiques de Beethoven sont en *mi majeur* (Trio de Piano en *sol* op. 1, Trio en *sol* pour instrument à cordes op. 9, Quatuor en *mi mineur*, Concerto de Piano en *ut mineur*, comparez l'air de Fidélio: *Komm', Hoffnung*). — Beethoven avait été bien conseillé par son génie en écrivant pour son opéra trois Ouvertures en *ut*. Ces belles conceptions furent cependant trop au-dessus de l'intelligence des contemporains pour qu'il ne fût obligé, en désespoir de cause, d'enlever pour ainsi dire leurs suffrages par un morceau brillant, par une quatrième Ouverture (*mi majeur*) qui est un quatrième chef-d'oeuvre, mais qui n'est plus l'abime de l'Ouverture en *ut* avec le grand trait des Violons dans la péroraison, oeuvre qui le dispute à *l'inferno du Dante*, la plus grandiose Ouverture peut-être écrite pour le théâtre.

On rencontre le ton de *mi majeur* quatre fois dans 32 Sonates de Piano (op. 14, 90, 109, Adagio de la Sonate en *ut* op. 2, dans les *Lieder* op. 82, 83, dans l'Adagio de la Sonate pour Piano et Violoncelle en *la majeur*, comme transition dans le Scherzo du Trio de Piano op. 97).

Beethoven ne traita qu'une seule fois le *mi mineur* (Quatuor op. 59), mais on peut dire que ce fut pour tout le monde (v. encore l'Allegro de la Sonate de Piano op. 90).

Beethoven n'aurait point écrit une Symphonie en *sol*, c'est une de ces choses qu'on sent sans pouvoir trop les prouver. Il était trop fort pour que le tour de son esprit allât au *sol* et dans les Symphonies il lui importait d'être fort. Nous rencontrerons deux Sonates de Piano en *sol* dont la première op. 14 est une délicieuse bluette, dont la seconde op. 31 est surtout remarquable par le grand Adagio en *ut*. Les deux Sonates faciles et la Sonatine en *sol* op. 49, 79 n'entrent pas en ligne de compte. Il y a un seul Quatuor de Beethoven en *sol*, l'Adagio en *ut* est le morceau saillant de cette composition de la première manière. Les deux Sonates pour Piano et Violon en *sol* op. 30, 96 sont du plus grand style, la Sonate op. 30 respire une pastorale allegresse; le second morceau dans les deux Sonates est en *mi bé mol*, les Rondo modulent en *si majeur* (comparez la marche triomphale en *sol* du roi Etienne): c'est déjà beaucoup pour Beethoven qu'on ne devine jamais. Il y a trois exemples de *sol mineur* dans tout l'oeuvre de Beethoven (Scherzo de la Sonate pour Piano et Violon op. 96 avec un épisode en *mi bé mol*, Andante de la Sonatine op. 79 avec un épisode en *mi bé mol*, le premier morceau de la Sonate facile op. 49 également avec un court séjour en *mi bé mol*). Mozart exprima en *sol mineur* une Symphonie du plus grand style, un des plus beaux Quintetto pour instruments à cordes qu'on possède et un Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle.

On a encore de Beethoven en *sol majeur* un Trio de Piano op. 1 et un Trio pour instruments à cordes op. 9 tous deux de la première manière; l'Adagio dans les deux Trios est en *mi majeur*. Le motif du premier Final de la Somnambule rappelle un peu l'Adagio du Trio op. 9. Le Rondo pour Piano en *sol* (N. 2, seconde section) et le Rondo capricioso posthume op. 129 présentent encore tous deux un épisode en *mi majeur*; le premier Allegro du grand Trio de Piano en *si bé mol* un épisode en sol. La transition en *si bé mol* dans le Final du Trio en *sol* op. 9 regardée par les contemporains comme une monstruosité, est aujourd'hui une délicieuse surprise.

Une importante composition en *sol* est le quatrième Concerto de Piano qu'on entend rarement parce qu'il lui faut un pianiste qui sache sacrifier son individu à l'effet produit par le morceau. Les quelques mesures en *mi mineur* du Concerto (Andante con moto) sont autant de perles formant une espèce d'intermezzo préparant délicieusement le Rondo en *sol* et qui débute en plein *ut*, comme le Final du Quatuor en *mi mineur* et le Rondo en *sol* de la Sonate pour Piano et Violoncelle op. 5. Ce Rondo est comme un *Trinklied* trinqué entre le Piano et l'Orchestre. On en a imité la bachique rudesse et la structure des tutti; les passages de l'Allegro du Concerto se retrouvent en quelque sorte dans les Concerto de Hummel, ils sont le point de départ de la *bravoure* du Piano moderne, bien qu'ils soient moins brillants que les passages de Hummel qui font valoir davantage le pianiste. Le Benedictus de la Messe en *ré* et le Larghetto du Concerto de Violon sont

en *sol*. Le Larghetto respire la suave poésie des Géorgiques de Virgile, les félicités champêtres — *felix Campania!* —

Il n'y a point de paroles pour décrire ce tableau :

Formosam resonare doces Amaryllidam sylvas!

Dans ce Concerto qui est pour le Violon ce que les Concerto de Piano de Beethoven sont pour le Piano, un poème commençant dès la première note du tutti, l'instrument concertant n'est point le faufaron jongleur de nos concerts, il se contente d'être le *primus inter pares* des instruments de l'orchestre dont le timballier parle le premier (quatre *ré solo* résonnant *pp* sur tous les temps de la mesure de $^{6}/_{4}$). Ces *ré* qui montreront d'un demi ton sont déjà tout l'Allegro, dont le premier tutti remplit d'abord de ce respect qu'on ressent involontairement en voyant l'étincelle divine éclairer le génie de l'homme. L'expression recueillie des instruments à vent qui dès la seconde mesure répondent au frémissement de la timballe en fait un morceau dans le style de l'église, — c'est l'orchestre allant à la messe. Ce Concerto résout le difficile problème de donner à l'instrument concertant une occasion de se montrer sans l'isoler de l'intérêt inspiré par l'ensemble du morceau. Le fils aîné de l'orchestre, le Violon, en est le héros, mais seulement parce que ses cadets l'ont chargé de prendre la parole. Ils l'entourent de leurs soins, l'encouragent de leurs sourires, l'interrompent par plaisir de l'entendre. Ce Concerto commence par être de la musique avant d'être un Concerto, il fait époque dans l'histoire de la musique concertante. Nous en avons parlé avec détail

dans un livre anonyme : « *Aus dem Tagebuche eines Livländers.* » Wien bei Gerold.

On a trouvé à redire au Rondo, on a prétendu que le motif en appartenait au violiniste Klement pour lequel Beethoven écrivit le Concerto. Cette opinion n'a rien de probable. Il n'était assurément pas dans la nature de Beethoven d'admettre la pensée d'autrui dans une de ses oeuvres. Les Rondo des deux premiers Concerto de Piano montrent d'ailleurs une analogie dans l'expression avec le motif du Rondo. La manière supérieure d'ailleurs dont le Rondo est traité à l'orchestre en fait un morceau d'une grande animation.

Deux Symphonies sont en *fa majeur*, l'une est la Symphonie pastorale — c'est tout dire. On a deux Quatuors en *fa majeur* dont l'un op. 59, du plus grand style, une Sonate pour Piano et Violon op. 24, une pour Piano et Cor op. 17, deux Sonates seulement pour Piano seul op. 10, 54, un Sextuor sans intérêt pour instruments à vent op. 51.

Beethoven écrivit en *si bé mol :* la quatrième Symphonie, deux Quatuors dont le second dans le style de la troisième manière op. 130, semble raconter quelque rêve apocalyptique, un charmant Trio pour Piano, Clarinette et Violoncelle, le grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle op. 97, deux Sonates pour Piano seul op. 22 op. 106. La description du Trio op. 97 qu'on devrait appeler tout court le *grand*, une analyse de ce *monumentum aere perennius* ne peut être que l'objet d'une monographie qui aurait besoin d'être le fruit d'une existence des plus remplies et des plus hautes capacités en tous genres.

Beethoven écrivit en *ré majeur* la seconde Symphonie, un beau Quatuor (troisième) de sa première manière, un Trio pour instruments à cordes op. 9, un Trio de Piano op. 70 de sa plus grande manière, une Sonate pour Piano et Violon op. 12 de la première et une pour Piano et Violoncelle (ou Violon) op. 102 de la troisième manière. Cette dernière compte peu de sympathies, l'Adagio toutefois est d'une sombre mais remarquable beauté, d'une puissance d'invention extraordinaire. Voilà bien la forêt de Norma et le sacrifice druidique les caramelles Bellini près. Le final-fugue de la Sonate est injouable, — c'est un épouvantail, jamais la fugue ne réussit moins à personne.

Deux Sonates de Piano seulement sont en *ré majeur* op. 10 op. 28, une en *ré mineur* op. 31; trois morceaux remarquables dont deux appartiennent à des pièces en *ré majeur* (comp. le Quatuor en *ré majeur* op. 18) sont encore en *ré mineur* le passionné Adagio du premier Quatuor (*fa majeur*) le Largo de la Sonate de Piano op. 10 et le Largo $^{2}/_{4}$ du Trio de Piano op. 70 qui est sans exemple en musique. Weber puisa évidemment à cette source l'élément infernal du *Freischütz*. On trouve de ces abîmes entre deux riantes campagnes, dans les pays de montagnes (*Via mala*). Les deux plus importants ouvrages dans le style de la troisième et dernière métamorphose du génie de Beethoven sont en *ré mineur* et *majeur* (Symphonie avec choeurs, seconde Messe). Le jour viendra où ces grandes conceptions aux proportions les plus inusitées seront plus généralement appréciées.

Les deux Sérénades op. 8 op. 25 sont en *ré majeur*

l'une pour Violon, Alto et Violoncelle que la célèbre Thérèse Milanollo affectionnait de jouer en public, l'autre pour Violon, Alto et Flûte. Ces pièces présentent entr'autres deux thèmes originaux ingénument variés dont on prendrait le motif en *sol* pour un enfant de Haydn, le motif en *ré* pour un enfant de Mozart. A ce titre l'on ne saurait en recommander assez l'étude rendue facile par l'arrangement pour Piano seul de Winkhler. Les Sérénades font un très joli effet dans l'arrangement pour Piano à quatre mains publié par Cranz. A l'exception des thèmes variés et de quelques traces évidentes de génie, ces Sérénades sont au nombre de ce qu'il y a de plus faible de la première manière de Beethoven, de moins original, de plus ostensiblement imité. On préterait volontiers une harpe ébréchée à l'intrada de la Sérénade op. 8 qui commence et clot la pièce avec un rococo invraisemblable dans une composition intime même de Beethoven. Cela dût s'exécuter en plein air dans le jardinet de quelque guingette allemande, un dimanche qu'on y jouait aux quilles.

Plus qu'un mot sur la seconde Symphonie (*ré majeur*). A sa vigueur, à la franchise de son allure, au rhythme émancipé de son Scherzo, elle fait pressentir les colosses qui suivirent. Quand Beethoven rêva le rêve doré du Larghetto (*la majeur*) le doute lui était inconnu; il n'était point encore meurtri par le contact de la vie, il ne combattait point, il se laissait vivre. Il y a comme le parfum d'un premier amour dans ce Larghetto.

Nous adressons le lecteur pour plus de détails sur les tonalités employées par Beethoven au Catalogue.

Une analyse de la manière dont Beethoven comprit l'harmonie ne pourrait être que l'objet d'un étude spéciale et ne saurait entrer dans le cadre limité de cet essai. Nous nous bornerons à dire que Beethoven fut grand dans l'emploi des *moyens*, comme il fut grand dans les desseins auxquels ils servirent. Beethoven reconnut dans la partie technique de son art un alphabet propre à exprimer ce qu'il est donné à l'homme de pénétrer de la vie, de la nature, du cosmos qui l'entoure.

Un livre qui traiterait de la science de Beethoven aurait à distinguer en lui l'harmoniste, le contrepointiste, l'instrumentiste, à faire valoir l'auteur auquel le style rhythmique doit sans contredit le plus. Les exemples suivants choisis au hazard suffiront à montrer le parti qu'un livre théorique pourrait espérer de tirer de cette mine féconde en enseignements en acquisitions de toutes sortes pour la tête et le coeur. Tout le monde connait le Final du Trio de Piano en *si bé mol* op. 97. Après avoir épuisé sur le motif présenté d'abord en *mi bé mol* jusqu'à l'arrière-ban de l'appareil rhythmique et mélodique, Beethoven lui trouve un côté nouveau en harmonie et le précipite dans un presto $\frac{6}{8}$ en *la majeur*. Ce n'est point pour formuler une transition assez inattendue, mais pour déployer son motif sous d'autres conditions harmoniques avant de l'abandonner à un coda tout chargé d'électricité et qui en aura raison.

C'est l'idée qui est tout pour Beethoven, le travail vient en second ordre, le travail est au service de l'idée, un moyen de la faire triompher une fois de plus. Aux prescriptions de la grammaire, aux formes, Beethoven insou-

flera la vie; l'étincelle électrique animera le cadavre, les moyens deviendront eux-mêmes des individualités, une marche de l'harmonie revêtira une personnalité, elle sera une idée, la vie. Dans Beethoven tout procède de l'idée première, tout retourne à cette idée; ce qu'il lui faut, c'est que son motif triomphe, cette goutte qui chez lui creuse la pierre. Il l'a dit lui-même: «du foyer de l'enthousiasme je laisse échapper la mélodie, haletant je la poursuis, je la rejoins; elle s'envole de nouveau, elle disparait, elle plonge dans une foule d'émotions diverses, je l'atteins encore; plein d'un ravissement fougueux, je la saisis avec délire; rien ne saurait plus m'en séparer, je la multiplie dans toutes les modulations et au dernier moment je triomphe enfin de ma première idée musicale. *C'est là la Symphonie.* Oui, la musique est le lien qui unit la vie de l'esprit à la vie des sens, la mélodie est la vie sensible de la poésie.» (Paroles de Beethoven rapportées par *Bettina*, p. 85.)

Les motifs de Beethoven renferment déjà en germe les combinaisons rhythmiques, harmoniques et mélodiques qui s'en suivront. Le motif du premier Allegro de la Symphonie pastorale est un exemple remarquable de cette épreuve du feu d'un motif. Ce motif se compose de quatre mesures dont chacune, prise par l'auteur à part, isolée de son ensemble mélodique, deviendra un motif à son tour, à savoir la première mesure du motif à la 54^{me} mesure de l'Allegro, la seconde à la treizième de la seconde partie, la troisième et la quatrième à la 55^{me}. Beethoven terminera son tableau, comme il l'avait commencé, par les 4 mesures réunies; autant de points de vue de sa riante campagne. On dé-

taillerait ainsi l'Allegro de la troisième, quatrième et neuvième Symphonies. La Symphonie en *la* nous fournira un autre exemple de la portée du travail de Beethoven. Le premier Allegro procède d'une figure rhythmique formulée par une seule note vingt-quatre fois répétée avant l'entrée du motif. C'est de cette figure que le morceau recevra son caractère. A la 62me mesure de la seconde partie, cette note isolée se doublera d'une seconde mineure. Au choc des basses contre ce noeud noué par les instruments à vent, c'est la souris qui accouchera de la montagne au rebours du proverbe; la note inférieure (*la*) se ruera sur la note haute (*si bé mol*) et se confondra avec elle; le second choc l'en séparera, mais rien que pour la pousser d'un pas en avant et ainsi de secondes en unissons, d'unissons en secondes quand on attendrait que la note inférieure accouplée descendit à la tierce au lieu de monter. Cette progression qui paraît aux professeurs une raison suffisante pour la mettre à l'index de leurs conservatoires (v. op. 92) a la force d'un coin qu'on dirait à chaque coup s'avancer d'un pouce de plus vers le coeur du motif à travers l'obstacle qui l'en sépare. Dans les profondeurs de ces basses qui voudraient sauter à la gorge du motif, dans ce fouillis du travail le plus ardu, brille la lumière vivifiante de la pensée, de l'idée, de la vie. On ne tarirait pas à compter les richesses de la science de Beethoven se métamorphosant en poésie entre ses mains. Cette science est tout infuse et Beethoven n'a si bien fait que parce qu'il était génie et non point parce qu'il était un savant musicien. Le génie devine la grammaire et la change au besoin — il ne s'en souvient

jamais, l'eût-il apprise. De là les oublis et autres peccadilles qui dans un tel homme ont encore de quoi intéresser. Voyez les progressions de quintes dans la quatrième Variation du cinquième Quatuor (2e et 3e mesure, parties du Violoncelle et du second Violon, *la - mi, fa dièze - ut dièze*) dans l'Andante de la Sonate de Piano en *fa mineur* op. 57 (sixième mesure); réjouissez-vous une bonne fois d'une *septième qui monte* (dernier Quatuor 50e—53e mesures de l'Allegro, partie du Violoncelle). Les exigences didactiques pesaient peu à Beethoven témoin le *si dièze* vingt-quatre fois répété dans les Violoncelles qui n'ont pas le *si*, tandis que dans la partie de l'Alto le *si dièze* est écrit *ut: premier Allegro de la Symphonie en la*. Dans l'Adagio du Quatuor en *ut dièze mineur*, il y a *si dièze* dans la partie de l'Alto et *si dièze* dans la partie du Violoncelle. La 55e mesure de l'Adagio du Quatuor en *la mineur* (*Canzona di ringraziamento*) montre une progression d'un magnifique effet dans laquelle une neuvième monte pourtant d'une tierce (*si, ré*), n'est point traitée en dissonnance mais usurpe avec avantage l'allure indépendante d'une consonance. Gerber dit avec raison qu'après Bach et Haydn le nouveau en harmonie n'était plus possible. Une octave que nous appellerons deux fois diminuée, écrite par Beethoven, est cependant une chose nouvelle (157e mesure du Final du Quatuor en *la mineur*: le Violoncelle a *si dièze*, l'Alto *si bé mol*). Ces quelques exemples des franchises beethovéniennes dans le droit harmonique *strict*, pâlissent devant l'énigme posée dans l'Allegro de la Symphonie avec choeurs (quatrième mesure après le second ritardando de la seconde partie) où

l'on rencontre l'accord de quarte septième — neuvième dans le Quatuor et l'accord de quarte sixte dans les flûtes et hautbois, cumul qu'on a taxé de faute de copiste, que les chefs-d'orchestre en Allemagne ont plus d'une fois accomodé à leur usage. La figure intermédiaire des clarinettes et des bassons rapproche cependant les disparates, leurs flots harmonieux émoussent en quelque sorte le tranchant de ce glaive. On ne saurait admettre l'hypothèse d'une inadvertance dans un ouvrage de cette valeur, le dernier mot du style symphonique du grand maître, l'apothéose de l'idée de la Symphonie dans la marche de l'esprit humain fournie jusqu'à ce jour. On appliquerait à cette énormité en harmonie le mot de Goethe au sujet de la seconde partie de son *Faust*: «ich habe da so viel *hineingeheimnisst* dass noch kommende Geschlechter daran *klauben* werden.»

Nous aurions atteint notre but si ces quelques vagues indications pouvaient engager quelque esprit distingué à traiter dans un ouvrage spécial ce qu'on appelerait les selves harmoniques de Beethoven.

Aimez-vous les travaux d'Hercule? — ouvrez le Final de la Symphonie en *la* (78e mesure avant la fin) — vous verrez 39 mesures de point d'orgue sur le *mi* des contrebasses, élevées aux plus sublimes expressions rhythmiques et mélodiques dans les parties. Quels abîmes d'harmonie que l'introduction du Quatuor op. 74, du Quatuor en *ut* avec la fugue! — quelle magie dans la reprise du motif, dans la seconde partie de l'Allegro du troisième Quatuor. Un savant travail vient de vous conduire en plein *ut dièze majeur;* le Violoncelle et l'Alto tiennent encore l'*ut dièze* à

vide que le *la* naturel du motif vient déjà s'y mêler. Cette entrée est cependant toute dans les conditions du motif, l'*ut dièze* étant la sensible de *ré majeur*; mais le génie seul s'avise de ces choses; c'est l'oeuf de Colomb. On rencontre la même harmonie à la rentrée du motif dans la seconde partie de l'Allegro de la seconde Symphonie.

Beethoven est le créateur d'un style rhythmique nouveau. Il faudrait un volume pour conter ses victoires sur ce terrain. L'instrumentation de Beethoven créa aussi bien un monde nouveau à l'orchestre — il y sait et peut tout. Il n'y eut pas jusqu'à la petite flûte (marche turque des ruines d'Athènes, Final de la Symphonie en *ut mineur* Ouverture d'Egmont) à laquelle il ne marquât sa place dans l'histoire.

On dirait autant des autres instruments dont il n'y a pas un qui n'ait gardé une trace profonde de la main du souverain maître de l'orchestre. Nous ne dirons qu'un mot de la timballe pour renouer ainsi les extrémités de l'orchestre que personne ne sut *remplir* ainsi comme l'a si bien dit M. Fétis. La timballe ne dépassait pas la quinte; Beethoven lui donna l'octave (huitième Symphonie, Final; neuvième Symphonie, Scherzo). A peine la timballe semblait-elle renfermer un élément musical, elle se contentait de renforcer les tutti. Beethoven a fait de la timballe une individualité de l'orchestre (Concerto de Piano en *ut mineur*, fin de l'Allegro; Concerto de Piano en *mi bé mol*, fin du Rondo; Adagio de la quatrième Symphonie; Ouverture en *mi majeur* de Fidélio où la timballe dit une fois le motif, marche de Fidélio bâtie sur deux notes de la timballe *fa*,

si bé mol; orage de la Symphonie pastorale; Allegro du Concerto de Violon, introduction du second acte de Fidélio *fa mineur*, où la timballe est accordée en quinte diminuée; *la naturel, mi bé mol*).

Les saxhorns et les saxophones (soprano, tenor, alto, basse et contre-basse), toutes ces recherches et inventions mécaniques de nos jours, bien que couronnées de succès (v. les Débats du 27 novembre 1851), me paraissent plutôt être autant de symptômes de la décadence des temps qu'un progrès obtenu dans l'instrumentation. On multiplia en tout temps les moyens quand le but devenait plus difficile à atteindre. Il en est comme de l'argent. Plus il augmente plus sa valeur intrinsèque diminue.

Faisons de ces indications choisies au hazard quelques applications à l'usage de l'amateur. Il y a des personnes qui croient qu'il suffit de se conformer aux règles dans ce qu'ils appellent leurs compositions pour *produire*, c'est comme un chasseur qui croirait avoir fait bonne chasse pour avoir régulièrement chargé son fusil. On peut rire des harmonistes qui à propos des génies de la pensée musicale prêchent de mettre la bourre après la poudre. Quiconque ne reçut point le rayon de grâce de l'invention ne produira rien dans les arts, fût-il un pic de Mirandolle de savoir et le directeur d'un conservatoire.

Castil Blaze corrigea Gluck, accommoda le «*Freischütz*» et finit par composer l'opéra: *pigeon vole ou flûte et poignard*, lequel pigeon ne vola pas jusqu'à la fin de sa première représentation à Paris. Le récit de la mort de cet oiseau — *avis rara* — dans le voyage musical de M. Berlioz, T. I^er^,

p. 138, est une des plus réjouissantes lectures qu'il soit possible de faire. M. Fétis a cru devoir corriger Beethoven. L'entrée du cor en *ut* sur une pédale de *fa* (huitième mesure du Final de la Symphonie pastorale) révolte le directeur du conservatoire de Bruxelles (p. 124 du traité d'harmonie). Proposant très-sérieusement *une*, voire deux corrections qui font d'une idée poétique une chose vulgaire, M. Fétis a la modestie de dire : que *ménagée ainsi*, l'entrée du cor eut été *excellente*. L'idée de Beethoven est comme un accident de terrain dans ce tableau de la vie champêtre. M. Fétis aime mieux la rase campagne ; chacun son goût, nous trouvons d'ailleurs naturel que la manière de composer de Beethoven différât de celle de M. Fétis.

L'orage vient de cesser, un hymne de reconnaissance lui succède comme l'arc-en-ciel suit la rafale. Ce joyeux tumulte de toutes les voix de la campagne qui s'entrecroisent est rendu par le passager cumul des tonalités d'*ut* et de *fa* où le *sol* est une dissonance de neuvième retardant la dixième (la tierce à l'octave supérieure) dans l'accord parfait, dissonance préparée d'ailleurs par la quinte du ton d'*ut*. En répétant cette anticipation de l'harmonie trois fois dans le morceau Beethoven avait sans doute son idée et savait ce qu'il faisait.

Comment ? lors même que la pluie est tombée, que l'orage a grondé au-dessus de vos têtes ; comment, trempé jusqu'aux os, vous avez encore le courage de parler pédales et vous emportez avec vous le spectre de votre classe ?

Le sérieux avec lequel M. Fétis fait place à Beethoven sur la banquette de son conservatoire est on ne peut plus

rejouissant. On n'est pas Newton pour savoir son arithmétique. M. Fétis dit dans la préface de son traité d'harmonie qu'à neuf ans déjà il était harmoniste d'instinct. Cet instinct le sert peu quand il qualifie de phrase *malencontreuse* qui *gâte* une des plus belles conceptions de Beethoven (p. 49 du traité) *l'a parte* de la flûte, de l'hautbois et de la clarinette dans l'Andante de la Symphonie en *ut mineur*. En nous faisant de ces confidences, M. Fétis nous paraît être en contradiction manifeste avec ce qu'il appelle dans la préface de son traité la nature *sérieuse* de son esprit. Qu'un harmoniste soit préoccupé d'exemples d'écriture à l'usage de ses élèves, rien de plus naturel; mais extirper des oeuvres du génie un passage en l'isolant de son ensemble, revient au puéril plaisir que prendrait un anatomiste à arracher un nerf pour le montrer entre une pincette sur une feuille de papier blanc. On peut s'étonner après cela que M. Fétis ait négligé de corriger l'entrée du cor dans la seconde partie du premier Allegro de la Symphonie héroïque et le long cumul de la tonique d'avec la dominante à la fin du Scherzo de la Symphonie en *ut mineur*, ingénieux artifice qui, en massant les matières combustibles, prépare l'immense explosion du Final (comparez l'Ouverture de Fidélio en *mi majeur* deux mesures avant la rentrée du motif p. 24 de la partition, édition Breitkopf). L'effet en est tel que le procédé peut se passer de démonstration. Il n'en est pas ainsi de la fameuse entrée du cor dans la Symphonie héroïque qu'on corrigea à Paris, le petit bonheur de tous ceux qui, ne pouvant s'élever aux hauteurs où plane le génie, aiment à en médire terre à terre. Voici le

corpus delicti de ces criminalistes. Les premiers et les seconds Violons font entendre seuls un trémolo composé des deux notes *si bé mol*, *la bé mol*, fraction de la septième sur la dominante de *mi bé mol*. Un cor qui a l'air d'entrer deux mesures trop tôt vient y mêler le motif de l'Allegro (*mi*, *sol*, *mi*, *si*). Qu'on juge de l'effet de l'accord de la tonique et de l'accord de la dominante entendus à la fois! effet d'autant plus extraordinaire que le cor prime le trémolo et qu'on ne s'explique plus lequel des trois a tort, parce que tous les trois ont raison et bien raison. Le *sol* du cor qui vient heurter le *la bé mol* (2e mineure) choque, nous dirons, effraie l'oreille. L'intention de cette entrée jugée prématurée par l'ouïe est marquée au coin du génie. C'est quelque lointain écho du motif de l'Allegro qui vient flotter là, éperdu — *in gurgite vasto*. Ces choses sont le sourire de la chimère du poète, sourire déplacé sur toute autre bouche et dont il est absurde d'exiger qu'il doive se laisser conserver dans de l'esprit de vin, dans un bocal à l'usage des conservatoires. Cela ne s'imite pas et ne doit point s'imiter; cela se trouve, ou ne se trouve pas sous la plume du génie. Ries raconte (p. 79), qu'en assistant à la première répétition de la Symphonie héroïque à côté de Beethoven, il manqua en recevoir un soufflet pour s'être involontairement écrié: le cor s'est trompé.

Nous avons fait cette disgression pour indiquer le rôle secondaire que la dialectique musicale joue une fois qu'on préfère l'esprit à la forme, la pensée au chiffre, quoique Leibnitz qui, comme beaucoup de grands hommes, comme Napoléon, n'entendait goûte à la musique, en fasse l'arith-

métique de l'âme: «musica est exercitium *arithmeticae* occultum nescientis *se* numerare *animi*, epistolae cap. VI.» Le génie n'exclue pas le savoir, mais le savoir n'implique point le génie. Beethoven avait du savoir quoique certes le génie l'emportait en lui. On le présenta en 1786 à Mozart jeune encore (il avait seize ans) déjà célèbre par ses improvisations. Les grands artistes oublient souvent de se mettre au niveau des personnes qui n'ont pas encore touché aussi haut qu'eux. Le «*quisquis praesumitur bonus*» devait être inconnu à Mozart, car l'homme qui a passé par tous les dégrés de la vie avant d'en atteindre le sommet, ignore généralement ce sentiment généreux naturel seulement aux personnes qui n'ont qu'à naître pour être quelque chose dans le monde. Mozart ne croyait pas aux improvisations du jeune Beethoven, il lui proposa un motif de fuge chromatique qui renfermait le contre-sujet d'une double fugue tout en traitant le jeune homme un peu en bagatelle. Quel ne dut être le dépit de Beethoven qui déjà pouvait sentir se remuer en lui la Symphonie en *ut mineur*? Le génie seul a le droit de se fâcher, le talent doit se dire: j'attendrai. Aussi le génie comprend-il avec la rapidité de la foudre. Beethoven pénétra le piège, renversa le motif et en fit une double fugue en règle. Mozart dit alors aux musiciens qui l'entouraient: «Vous entendrez parler de ce garçon, Vous autres!» Nous tenons ce récit du vénérable abbé Stadler témoin oculaire de l'entrevue de ces deux incomparables génies. Si Mozart avait connu le style de la seconde manière de Beethoven, il fût resté peut-être longtemps incrédule, mais son esprit supérieur n'eut pas manqué

de reconnaître un aigle dont le vol atteignit à de plus hautes cimes que lui en musique instrumentale. Mozart finissait une ère, Beethoven en commençait impatient et à lui seul, une autre. ...

On peut avancer pour dire un mot de plus des tonalités, que Beethoven ne néglige point le ton relatif le plus proche, mais qu'il s'en affranchit tout aussi volontiers. L'Adagio du Concerto de Piano en *ut mineur*, de la Sonate en *ut majeur* op. 2 est en *mi majeur*, l'Adagio du Concerto en *mi bé mol* est en *si majeur*, l'Adagio de la Sonate en *mi bé mol* op. 7 en *ut majeur*, l'Adagio de la Fantaisie pour Piano, orchestre et choeurs en *ut* est en *la*, l'Adagio de la Sonate en *si bé mol* op. 106 en *fa dièze mineur*. Le second morceau du Quatuor en *fa mineur* est en *ré majeur*, l'Adagio de la Sonate pour Piano et Violon op. 12 (*mi bé mol*) est en *ut majeur*. L'Adagio d'un très-beau Quatuor de Haydn en *mi bé mol* est en *si majeur* (Fantasia), l'Adagio d'un Quatuor en *ré* en *fa dièze majeur*, un Quatuor de Haydn, *un seul*, en *sol mineur*, présente un Adagio en *mi majeur*, enfin l'Adagio d'une Sonate de Piano en *mi bé mol* de Haydn est en *mi majeur*. Le spectre de ces deux dernières infractions des relations tonales dut effrayer le bon Haydn jusque dans sa tombe. M. Scudo dit: «Haydn ne s'écarte jamais beaucoup du ton principal — il fait de petites excursions dans les tons les plus voisins et revient vite au bercail tout joyeux et tout fier d'avoir osé faire un si long voyage.»

On trouva après la mort de Beethoven dans ses papiers des notices autographes sur sa manière d'envisager l'harmonie. Le chevalier Seyfried les a publiées avec une notice

biographique sur Beethoven peu exacte, où l'on lit entre autres: le chef-d'oeuvre de Mozart semblait être à Beethoven la flûte magique, parce que là Mozart s'était montré vraiment compositeur *allemand*, tandis que Don Juan rappelait trop la manière italienne; Beethoven *d'ailleurs* ne concevait pas qu'on *rabaissât la sainteté de l'art au scandale d'un pareil sujet*. M. Fétis a traduit en français cet ouvrage (études de Beethoven), dont il vient de paraitre une nouvelle édition à Leipsic (1851). Nous croyons que l'auteur de Fidélio n'eût pas été fâché d'avoir commis le scandale de Don Juan. M. Fétis répétant en français l'assertion de Seyfried qui n'est pas exacte (*von Weyeler, Nachtrag*, 1845, p. 16) nous fait l'effet d'un ingénieur promenant avec une aune patentée sous les merveilles de Luxor: «Geniren Sie sich doch nicht, liebenswürdiger *Däumling*, bleiben Sie gefälligst bei uns; Sie belieben was weniges zu geniessen? was belieben Sie doch zu sagen? *Hoffmann*. La vérité au sujet du mot de Beethoven est qu'il dit à Rellstab: «Opern, wie Don Juan und Figaro, *könnte* ich nicht componiren. Dagegen habe ich einen Widerwillen. (Je ne pourrais composer des opéras, comme Don Juan et Figaro, j'ai le dégoût de ces genres de sujet); ce qui n'impliquait aucun blâme de Mozart. Rellstab comprit en homme d'esprit l'idée de Beethoven et reconnut la différence capitale qui distingue son génie du génie de Mozart. Rellstab s'exprima ainsi à ce sujet (*Weltgegenden*, Bd. III.): Beethoven erhebt sich am liebsten zum *Uebersinnlichen*; Mozart ist am grössten, wenn er in das volle, sinnliche Naturleben, in Thorheit und Leidenschaft der Men-

schenbrust mitten hineingreift.» On voit que Seyfried est un *testis ex auditu* dont le témoignage est recusé. Madame d'Abrantès (Mémoires p. 29) qui ne brille pas par la critique en matière d'histoire, est venue broder à son tour la charmante Filagrane que voici sur le mot de Beethoven qui était sans doute moins sa conviction intime qu'un de ces avis énoncés à un visiteur sous l'impression du moment. Madame d'Abrantès dit: Beethoven n'aimait pas Mozart. Voilà ce que je ne puis lui pardonner. C'est une faute! C'en est une, selon moi, parce qu'elle annonce un manque de goût. La raison pour laquelle il condamnait Don Juan, était une véritable bouffonerie. Il prétendait que Mozart ne devait pas prostituer son talent (c'est son mot) sur un sujet si scandaleux.» De tous les compositeurs Beethoven estimait Händel, Mozart et Sébastien Bach le plus. Le témoignage de Ries à cet égard est irrécusable. Ries dit (p. 34): «Fand ich ihn mit Musik in der Hand oder lag etwas auf seinem Pulte, so waren es sicher Compositionen von einem *dieser* Heroen (si je le trouvais avec de la musique en main je pouvais être sûr qu'elle était la composition d'un de ces trois coryphées). Nous laissons là cette controverse qui accuse *Beethoven* de n'avoir pas compris le premier opéra du monde. M. Fétis a encore corrigé Mozart, dûment magistralement corrigé et il en est loué par un biographe de Mozart, par M. Oulibischeff (V. 2, p. 255). Dans l'introduction du Quatuor de Mozart en *ut* (Adagio $^{3}/_{4}$ — 22 mesures), M. Fétis veut que le *la* naturel de la seconde mesure et le *sol* de la sixième soient attaqués sur le troisième temps au lieu de l'être sur le second, lequel

mignon changement ferait disparaître la fausse relation, rendrait le dessin de l'imitation plus correct et produirait une harmonie *très-agréable*, dit M. Oulibischeff. S'il est ingénieux au premier chef d'avoir reconnu une *erreur* dans une intention évidente du plus grand génie mélodique, harmonique et contrepointique du monde; la correction proposée a le mérite de cacher une monstrueuse naïveté sous les traits d'une assez grande modestie, de la modestie d'une *noire*. Avancer une entrée d'une noire ce n'est point demander trop, dirait-on, on irait cependant loin avec ce système qu'on prendrait pour la variante de ce mot de vaudeville, j'ai été marié, il est vrai, mais si peu, si peu!

Etre Mozart et avoir eu la coupable idée de se moquer des conservatoires, d'enchasser un rubis entre des relations prétendues fausses? J'ai joué, ajoute M. Oulibischeff, et je jouerai toujours l'introduction ainsi *corrigée*, *désormais* admirable et sublime du commencement jusqu'à la fin *grâce à l'heureuse correction de M. Fétis.* La manière de M. Oulibischeff de jouer Mozart est un «*argumentum ad hominem*» inadmissible. Le premier Violoniste du monde parlerait ainsi qu'il n'aurait pas raison contre Mozart. Des procédés pareils de correction ressemblent à une grosse main caleuse qui promenerait sur les ailes d'un colibri pour en utiliser les couleurs en fresques sur les murs d'un conservatoire. La gazette musicale universelle de Leipzic elle-même s'émut de ce que M. Fétis eût pris la peine de corriger Mozart en harmonie, elle se mit à prouver par *a plus b* qu'il avait tort pour le fond et peu raison dans la correction proposée que Perne et Leduc avaient déjà jugée (A. M. Z. 1831,

p. 493). Haydn qui se connaissait peut-être aussi bien en harmonie que M. Fétis, Haydn interrogé, avait répondu: «si Mozart a écrit cela, il avait ses bonnes raisons (hat Mozart das geschrieben, so hatte er dazu seine gute Ursache). L'article de la gazette conclue: «auf die wirkliche Schönheit, auf den *tiefen Sinn* der Stelle mag selbst ein Mozart sich *im Stillen*, was zu Gute gehalten haben.» Hippocrate dit oui, Gallien dit non. Aussi la question n'est-elle pas là et faut-il seulement espérer que M. Fétis vive assez pour reconnaître que le directeur d'un conservatoire, eut-il cent fois raison contre les maîtres, aura toujours à gagner à se taire; parce qu'on a mauvaise grâce en morégimant le génie et qu'on abdique à ce jeu l'artiste pour la blouse de l'ouvrier en intervalles. M. Fétis serait le plus fort harmoniste des deux hémisphères qu'on ne lui poserait pas avec moins d'avantages cette question: «y aurait-il seulement des Fétis sans les génies qu'ils enseignent et qu'ils devraient assez respecter pour n'en point faire posthumément leurs élèves? — Le docteur ès-musique ne devrait pas perdre de vue ce passage remarquable de profondeur de la célèbre Bettina (Goethe et Bettina, traduction de Séb. Albin, Paris, 1843, p. 156): «Le désordre que la partie *magique* de l'art cause toujours chez les bourgeois est arrivé à son comble. Zelter (le Fétis du temps; il y en a toujours un): Zelter ne laisse passer la douane qu'à ce qu'il comprend et pourtant la véritable musique ne commence que là où le raisonnement s'arrête. Comment ces esprits de traverse éternellement destructeurs avec toutes leurs bonnes intentions, qui exigent la compréhension dans l'art, ne voient-ils

pas qu'ils dégradent l'essence sublime du langage divin en voulant lui faire exprimer ce qu'ils comprennent, c'est-à-dire des choses communes : que jamais ils n'ont eu de révélation, puis qu'ils n'ont jamais eu affaire avec ses envoyés, l'inspiration et l'imagination. Que l'homme inspiré est tout autre ! — Plein d'une confiance secrète, il cherche et il trouve un monde qui ne se laisse pas définir, qui fait bien sentir à l'âme son effet, mais qui lui cache son origine ; et le génie, jusqu'alors perdu dans une contemplation déréglée de lui-même, apparait soudain dans toute sa maturité ; il se produit à la lumière du jour sans s'inquiéter si les profanes le comprennent, lui qui parle avec Dieu ! Singulier destin du langage musical de ne pas être compris. *Le savant en musique est toujours une buche en face du génie en musique. La science ne comprend tout au plus que ce qui existait déjà, mais non pas ce qui existera;* elle est insuffisante à délivrer l'esprit de la lettre et de la règle. Tout art est là de sa propre autorité; mais quand le bourgeois vient se mettre en faction devant l'art et s'ingérer de prononcer en maître sur son sort, c'en est fait de l'art, il a la tête rasée : alors ce qui devrait être inspiration libre, volonté indépendante, devint ouvrage d'horlogerie ; alors on a beau écouter, croire, espérer ; il n'en résulte rien. On n'arrive à l'art que par des chemins barrés au vulgaire, par le chemin de la prière, de la discrétion du coeur, par la confiance en la sagesse éternelle et même en ce qui est incompréhensible. Nous restons au pied de la montagne inaccessible, et pourtant ce n'est qu'en haut qu'on apprend à connaître les délices qu'il y a à respirer.

Le contemporain est ainsi fait, s'il aime le génie, il l'aime de loin. Comme l'a encore dit Bettina: «le théoricien se choisit un point de vue d'où il abaisse ses regards sur ce pauvre univers.» Weber lui-même ne sut échapper le ridicule de corriger sérieusement Sébastien Bach, cette «*Sorbonne*» en harmonie (Webers Schriften, B. 2, p. 44).

Dans son opiniâtre chasse après les impuretés des maitres, M. Fétis a rencontré une fois juste. Dans le feuilleton du «*Temps*» (février 1830) M. Fétis fit la remarque que dans le troisième morceau de la Symphonie en *ut mineur* il y a deux mesures qui rompent le rhythme de la phrase principale, lorsque ce thème revient après la majeur, faute d'impression contre laquelle Beethoven reclama auprès des éditeurs de la Symphonie qui n'en instruisirent le public qu'en juillet 1846 (*Allgemeine Musikalische Zeitung*). M. Fétis qui pouvait ne pas avoir connaissance de la lettre de Beethoven avait dit: «que si Beethoven avait rompu à dessein et par originalité méditée le rhythme périodique si bien établi au commencement du morceau, cette originalité forcée était puérile et que ces deux mesures surabondantes étaient de mauvais goût.» Nous avons vu que pour toute originalité méditée il y avait une faute du graveur. Montrez donc à un opérateur la plus petite membrane à couper qu'il ne verra plus autre chose dans le plus beau corps du monde! M. Fétis est l'auteur d'une biographie alphabétique des musiciens, ouvrage très-utile, mais inférieur en critique au livre de Gerber (*Tonkünstler-Lexicon*) qui en est l'origine. La langue allemande étant peu pratiquée en France, il arrive que les ouvrages allemands y sont moins connus

que le Zend-à-Vesta ou Confutze et qu'on n'a qu'à les traduire pour passer en France pour un auteur original. M. Fétis a eu raison de profiter du livre de Gerber, mais c'était bien le moins que de consulter encore d'autres sources pour son article de Beethoven dans sa biographie des musiciens. M. Fétis n'aurait pas alors avancé qu'on ne connut à Beethoven aucun attachement de coeur quand le contraire est la principale clef de son oeuvre; il n'eût pas commis l'erreur de dire que Beethoven s'adressa en 1826 par l'entremise de Moschèles à la société philharmonique de Londres pour en obtenir une avance de cent livres sterling sur le produit d'un concert à donner à son bénéfice. La lettre de Beethoven à Moschèles du 22 février 1827 nous a été conservée (*Schindler*, p. 185). Beethoven souffrait alors depuis trois mois de l'hydropisie qui l'enleva un mois plus tard. Et que dit-elle cette lettre écrite sur le lit de mort de l'artiste et non pas en 1826? Elle formule modestement la prière que la société philharmonique veuille donner suite à l'offre qu'elle lui avait faite, il y avait quelques années, d'arranger un concert à son bénéfice maintenant qu'une maladie mortelle l'enchainait et lui rendait le travail impossible. Moschèles répondit au nom de la société: «la société Vous prie d'accepter de sa part cent livres sterling pour pourvoir à Vos besoins pendant Votre maladie; elle est tout prête à Vous rendre des services ultérieurs et Vous engage à lui en demander s'il y a lieu» (*Schindler*, p. 187). Ces faits notoires, irrécusables, n'ont pas empêché M. Fétis d'accuser Beethoven d'indélicatesse, de lui jeter jusque sur son lit de mort le reproche: «qu'on ne peut

voir dans ses inquiétudes et dans les démarches qu'elles lui suggérèrent qu'un exemple de ces bizarreries qui signalèrent toute sa vie.» Le mécontentement, dit M. Fétis, se changea *presque* en indignation quand on sut qu'on avait trouvé après la mort de Beethoven, dans un *vieux coffre* qui appartenait à l'artiste, des billets de banque pour dix mille florins.» Il n'y eut point de vieux coffre, il n'y eut de coffre d'aucune espèce, un coffre étant un meuble parfaite-incompréhensible pour Beethoven. Il y eut la misère de 10, 232 florins qui se composaient:

1° des cent livres sterling de la société philharmonique de Londres trouvées intactes;

2° du produit de l'encan du mobilier de Beethoven et de sa musique dont la ville de Vienne n'empêcha pas la dispersion. Haslinger y acheta cent florins les oeuvres complètes de Händel (40 volumes in-folio, édition de Londres) qui valaient vingt fois autant et dont Stumpf, facteur d'harpes à Londres, avait fait hommage à Beethoven;

3° de sept actions de banque. Voyez *Schindler*, p. 165, 186, 191.

L'origine des actions de banque remontait à l'année 1825. Beethoven vendit à cette époque la Messe en *ré*, mille florins; la Symphonie avec choeurs, six cents; le Quatuor op. 127, cinquante ducats; le Quatuor op. 131, quatre-vingt ducats; l'Ouverture op. 124 ensemble avec les op. 121, 122, 126, 128 (v. le Catalogue), cent trente ducats. Cette somme de mille six cents florins et de deux

cents soixante ducats, Beethoven la regardait comme la propriété inaliénable du fils mineur de son défunt frère Charles qu'il avait adopté. Il se priva plutôt de tout que d'y toucher. C'est d'un homme à sentiments aussi peu égoistes aussi honorables au point de vue de la vie privée que M. Fétis a fait un Harpagon à vieux coffres.

5. LE COIN DU FEU DU PIANISTE.

Was die Liebe den Menschen, das ist
die Musik den Künsten.
Maria Weber.

Nous entendons ouvrir ici une parenthèse pour le petit nombre de personnes qui liront cet essai en faisant la part de l'art et des sentiments artistiques dans la vie. Rien ne ressemble moins à une Sonate de Beethoven qu'une autre Sonate de Beethoven. On reconnait Beethoven à l'ensemble du style, jamais à un souvenir. Dans 32 Sonates pour Piano seul nous ne trouverons pas une redite et ainsi des autres productions de Beethoven. En quoi une des Symphonies de Beethoven ressemble-t-elle à une autre? — Elles se ressemblent comme le roi Lear ressemble à Othello — Hamlet à Roméo et Juliette. Il en est tout autrement de Mozart dont les compositions peuvent être envisagées, comme une longue avenue conduisant au château habité par Don Juan. Les vestiges de ce capitol de la musique dramatique sont innombrables dans les productions de

Mozart, dans celles pour Piano surtout. Don Juan était la glorieuse fin à laquelle tendait cet esprit d'élite qu'on dirait avoir été le favori du génie de la musique. Au contraire de Beethoven on rencontre dans Mozart des passages, des figures, des marches d'harmonie absolument les mêmes dans un grand nombre de ses compositions. Un exemple choisi dans deux de ces plus importants ouvrages établira le fait. La péroraïson du premier Allegro de la Fantaisie et Sonate et du Final du Quintetto pour Piano et instruments à vent sont identiques. On retrouve aussi dans la musique de chant de Mozart les mêmes tournures et traits vocalisés. On se rappelle les airs de la reine de la nuit et l'air de Donna Anna *«forse un giorno,»* l'air de Tamino et l'air de la Comtesse dans le mariage de Figaro.

Si l'opéra de Don Juan est le fond de la musique de Mozart, le Freischütz est incontestablement le fond de la musique de Weber. Les compositions de Weber pour Piano seul, son Quintetto pour Clarinette et instruments à cordes, la Sonate pour Piano et Clarinette où l'épisode en *sol* du grand air de Max (jetzt ist wohl ihr Fenster offen) se trouve une première fois exquissé; le Trio pour Piano, Flûte et Violoncelle dont le Final est bâti sur l'entrée de la petite flûte du *«Trinklied»* de Caspar; le Quatuor pour Piano et instruments à cordes — toutes ces chaleureuses compositions tiennent du Freischütz, elles sont l'enfance, l'âge juvénil de l'oeuvre capitale de Weber.

Le Quatuor et le Trio de Weber ont pendant vingt ans conservé pour nous le même intérêt — nous leur devons bien des moments de bonheur sans regret. Qu'importent

quelques banalités, quelques défauts, auprès de généreuses idées d'un attrait toujours renaissant? — Ces ouvrages sont le fait d'une riche et heureuse nature qui n'avait d'autre prétention que de déverser là le trop plein de son coeur. La musique de chambre de Weber est le répertoire de l'intimité, le coin du feu du Pianiste. Mais Weber ne saurait être compris que par le petit nombre de personnes qui préfèrent le rêve qui rend heureux à une occasion de se montrer. Le Trio et le Quatuor de Weber sont le laisser-aller de l'artiste et non point le produit de son pénible labeur. Tout y est vie de l'âme et leurs difficultés d'exécution elles-mêmes sont peu voyantes. La partie de flûte du Trio a été remplacée dans l'édition parisienne des oeuvres complètes de Weber, par une partie de violon dans laquelle Weber n'est pour rien. La flûte est de rigueur, on n'a jamais mieux traité l'instrument, mais il lui faut un artiste consommé tout comme à la partie du violoncelle et du piano. L'habitude que Weber avait des octaves et des intervalles éloignés, quelques passages mal doigtés ont long-temps empêché ses compositions de devenir la propriété du dilettante. «L'amateur-prodige» une fois qu'il consent à jouer de la bonne musique, aime mieux Mendelssohn parce qu'il fait d'une pierre deux coups, il joue de l'excellente musique et ajoute à cet avantage celui de montrer ce que ses dix doigts peuvent parcourir de notes et de touches, tandis qu'il n'est que la personnification d'une idée collectivement exprimée dans Weber. Jouer Weber c'est rêver mille folles tendresses, loin de la vie bourgeoisement faite. Le solo d'Alto dans l'Allegro

du Quatuor est la musique des visions amoureuses de Hoffmann. Les contes de cet «auteur-musicien» profondément méprisé de l'amateur-prodige, sont le monde de Weber, la revanche de l'artiste des réalités de la vie.

Le Quatuor de Weber nous parait malgré la médiocrité du travail et quelques formes vieillies, le plus intéressant de tous les Quatuors de Piano, celui qui fait le mieux valoir l'instrument sans le violenter, sans le noyer sous un déluge de notes comme le Quatuor en *si mineur* de Mendelssohn, dédié à Goethe. La musique de Weber date d'un temps auquel les fébriles agitations de nos jours étaient inconnues, où la place que la société vous avait marquée vous contentait, où l'artiste restait artiste. Ces temps si peu éloignés de nous, semblent par la différence des moeurs, être aujourd'hui le moyen âge. Un fait les peindra. Le voyage d'Italie avait dans les premières années de ce siècle, plus d'intérêt que n'en a le tour du monde aujourd'hui. Le bonheur, la poésie étaient là! — Les personnes qui avaient vu Rome devenaient des personnages au retour. Mozart et Goethe parlèrent leur vie durant de la ville éternelle que leur pensée ne cessa pas d'habiter. Quand on n'y parvenait pas (Schiller, Beethoven, Hoffmann, Weber) on y avait aspiré toute sa vie. Il y a de la «Mignon de Goethe» dans la fin de l'Allegro du Quatuor de Weber:

«Dahin mögt' ich mit Dir,
O mein Geliebter, ziehn!»

Il y a du Gessner dans l'Andante (*Schäfers Klage*) du Trio. C'est le site d'Interlaken, une vie calme et heureuse. «Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines

Musikstückes» a dit Weber. — Nous plaignons les dévastateurs du Piano moderne que M. Berlioz appelle *tourmenteurs d'ivoire*, qui mesurent à l'aune de leurs passagères prétentions ces reliques d'un temps qui n'est plus.

On ne prononce pas le nom de Haydn sans penser à la Création. Haydn, Mozart, Weber sembleraient avoir été destinés à se personnifier dans un seul grand ouvrage, le zénith de l'ascension de leur génie. Quel est le monument de Beethoven?

Le monument de Beethoven est une idée et non point un ouvrage — l'idée de la Symphonie, idée inépuisable, car elle embrasse tout. De là l'impossibilité de donner la préférence à une de ses grandes productions, d'en désigner une qui soit l'assomption de son génie, son Don Juan, sa Création, son Freischütz! L'infini ne se détaille pas; Beethoven est toujours *tout*. Que s'il faut se prononcer, car il est des personnes qui veulent qu'on se confesse; nous dirons que la Symphonie pastorale nous paraît être l'ouvrage le plus hors ligne. Quel poète, quel écrivain, fit jamais mieux comprendre une idée que le premier Allegro de cette Symphonie? Jamais la fantaisie humaine ne parcourut plus beau pays que dans ce tableau du contraste des villes et des champs. Cette Symphonie est encore un ingénieux correctif de la musique imitative dans les données du bon Haydn. La campagne pour Haydn c'est le chant du coq; dans la Cantate: «des quatre saisons» on entend dans l'air de *Simon* japper les chiens après la pièce de gibier pour-chassée; la timballe tire un coup de fusil dans l'Ouverture de la chasse du jeune Henry de Méhul.

La Symphonie pastorale est la vérité idéale; là s'épanouissent les champs de l'élysée. Ce qu'on y rencontre d'imitatif n'est plus la *matière*, mais rien qu'un *souvenir* terrestre. Quel est l'artifice qui dès le début de l'Allegro vous fait écrier: mais c'est la campagne et son ciel bleu, la vie simple, contente des champs? *Rus evolare!* Les premières quatres mesures s'arrêtant à un point d'orgue ont déjà résumé la nature agreste. Une exposition aussi ingénue, une image aussi vraie, aussi idéale en même temps, à ce point concentrée, nous semble tenir de la merveilleuse simplicité repandue dans la nature même que l'ouvrage reproduit. Le génie seul résume ainsi. L'Andante ne peut se décrire. Heureux quiconque le contempla sur les bords de l'Arno, en Touraine, partout où vivent les types de ce merveilleux paysage. Cet Andante est la nature dans son repos, alors que le murmure des eaux et le mouvement de la feuillée est tout ce qui lui reste de vie sous les feux de l'été. — Par la manière dont le comprend l'orchestre du Conservatoire de Paris ce morceau est pour ainsi dire devenu sa légitime propriété. Nous avons vu Toulon et Vogt, deux artistes de premier ordre, regarder comme une importante et périlleuse affaire le dialogue entre la flûte et l'hautbois qui à la fin de l'Andante fait souvenir du rossignol et de la caille, spirituelle moquerie de l'ancienne musique imitative qui a trouve place dans cette idylle. La manière pénétrée dont les instruments à cordes répondent à la plaisanterie, en fait justice, aux yeux de Beethoven du moins. Rien dans aucun maître ne nous semble approcher de l'ordonnance de ce poème symphonique, de sa profonde

unité, de la perfection de ses détails, de son goût, de cette merveilleuse faculté qui fait des sensations de l'âme et des conceptions secrètes de l'esprit des sujets appréciables — ignorât-on le programme.

Les compositions des maîtres ne sont autre chose que la forme que revêtit pour eux quelque belle et généreuse idée dans les signes ayant cours en musique. Autrefois il fallait avoir trouvé une idée pour trouver de l'argent chez un éditeur; aujourd'hui si vous êtes en renom, vous êtes le plus souvent payé pour avoir, une fois de plus, signé de votre nom, un certain nombre de notes plus ou moins, barrées, nulles peut-être, mais d'une éxécution difficile. Un morceau du genre porte cet intitulé emprunté à la géographie et aux mystères maçonniques: «*Niagarafall*, charakteristische Fantasie von *Leopold v. Meyer*, *Meister der pennsylvanischen Freimaurer-Loge*, Wien bei Hasslinger. Nous avons l'Ajax de Kalkbrenner, *étude* pour Piano, les «scènes *familières* caractéristiques pour Piano de Reissiger, la Sérénade érotique pour la main gauche de Willmers. De ces maladies du Piano la *Fantaisie-Thalberg* est devenue endémique. Et ainsi du roman, du répertoire dramatique, de la plupart des produits de l'esprit de nos jours. Ce qui étonne, les événements les moins vraisemblables ont généralement remplacé le vrai. L'art dramatique, le roman, ne sont plus le correctif de la vie. A moins de trois hommes rouges (le fils du diable), de quelques empoisonnements, d'évasions fabuleuses, de millions toujours facilement gagnés, et une foule de sbires pour bouquet; la foule n'accoure plus au théatre, parce qu'on l'a habituée à la vue du sang

et qu'il est plus facile de réveiller dans l'homme la bête que de le faire croire à sa dignité. Ce goût profondément gangréné, le corollaire du nivellement de toute chose en France par l'argent; ce goût détestable, a aussi bien et à peu d'exceptions près, envahi la musique. Dans les concerts aussi, la foule recherche l'étonnant, l'invraisemblable, les trois hommes rouges. La seule digue à opposer à ces profanations serait une culture plus grande, plus générale de l'esprit des artistes, laquelle devrait prendre pour le moins autant de place dans leurs occupations que l'apprentissage du mécanisme d'un instrument. Quand Chopin s'intéressait à un élève, il lui demandait: que lisez vous? L'artiste ayant à exprimer la vie, c'est-à-dire tout, devrait aussi tout savoir. Qui ne sait rien, n'exprimera rien. Liszt et Chopin eussent été des hommes éminents sans avoir touché à un Piano. Les personnes qui à force de macérations ne seront parvenus qu'à avoir *«autant de doigts»* que Liszt ou Chopin, en seront donc par cela même un peu plus éloignés que par le passé. Cultivez les doigts, mais ne les cultivez pas aux dépens de votre esprit qui peut avoir la prétention de les valoir. Liszt est une plume des plus distinguées. Combien peu de tous ceux qui ravagent aujourd'hui le Piano aurait pu écrire ou seulement pensé le mot plein de distinction dont il accompagne sa partition de Piano de la Symphonie pastorale?

Si l'esprit de Beethoven était des plus cultivés, son écriture créa le problème d'un hiéroglyphe nouveau; mais quelle distinction ne trouve-t-on pas dans ces lettres? Sch. p. 259, Bettina, p. 91.

Weber a laissé un livre remarquable que l'artiste comme

l'amateur ne sauraient assez étudier : «Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber.» L'éducation non musicale de Mozart fut négligée, comme l'était alors l'éducation. Les lettres de Mozart à sa famille, pour ne pas être des productions littéraires, renferment cependant des trésors d'idées récueillis par l'esprit de ce grand homme dans un constant et consciencieux commerce avec lui-même. Ces lettres devraient être une des hautes études de tout musicien (Biogr. de Mozart de Niessen, M. Oulibischeff ne reproduit pas les lettres). Mozart fut le fils du foyer, Beethoven vécut isolé; Mozart voyagea, il vit Rome et Paris, ses peines, ses plaisirs il les contait aux siens dans cette précieuse collection de lettres venues jusqu'à nous. La vie de Beethoven se passa tout entière dans ses ouvrages; il ne connut point les joies de la famille. Ses joies de famille c'étaient ses motifs. Ces différences expliquent les différences du génie des deux grands hommes. Il y aura toujours une biographie de Mozart à écrire; la biographie de Beethoven est consignée dans son oeuvre. On y découperait dix biographies à la façon du Louis Lambert de Balzac.

Le marchand de musique Schlesinger à Berlin a édité avec «la dernière pensée musicale» un portrait en pied de Beethoven qui bien plus que la belle gravure d'Artaria, dédiée à l'archi-duc Rodolphe et la lithographie qui le représente travaillant dans un jardin au credo de la seconde Messe, retrace l'étrangeté de son extérieur. Il suffit d'un coup-d'oeil sur ce portrait pour se dire que Beethoven ne pouvait être compris des contemporains qui le voyaient passer son chapeau bosselé en tête, comme on regarderait

un «*Kraken.*» Des débardeurs le rencontrant dans une de ses fréquentes promenades solitaires avec ce regard qui lisait dans les cieux, se rangèrent avec respect. On devrait perpétuer le dessin de Schlesinger déjà assez rare, car avant qu'il ne soit peu, il sera parfaitement invraisemblable qu'un costume, un air, une figure, un homme pareil, ait bien réellement existé.

Quel contraste avec Mozart qui porta l'épée, les cheveux poudrés et ce fameux habit brodé qui revint si souvent dans ses lettres. Timide amant de M^lle^ Aloïse Weber, dit M. Berlioz (Débats, 27 mars 1849), Mozart fut refusé avec dédain, parcequ'il n'avait point d'argent et qu'il portait un habit *rouge*. Dans le fait, ajoute M. Berlioz, pour une jeune fille tant soit peu prédestinée à devenir une *diva*; si n'avoir pas d'argent était un crime; porter un habit rouge, devait être un vice honteux.»

Une étude de Beethoven est une étude d'idées et non pas la préoccupation oiseuse de quelques sons plus ou moins propres à égayer la digestion d'un dîner aux Bouffes. Si Beethoven est le prince de la musique instrumentale; il eût été aussi bien un homme extraordinaire à toute autre place dans le monde. Pas de lettre morte en lui; tout est triomphe de l'esprit sur la matière; ses grands ouvrages ne le cèdent pas aux chefs-d'oeuvre de la poésie, de la peinture, de la sculpture. L'étude d'un pareil génie est donc nécessairement une occupation plus fertile en résultats pour l'esprit et le coeur que d'aucune ne pensent. Riches et pauvres, grands et petits, retrouvent leurs impressions dans sa musique. Son génie les devina tous quoique son existence

fût misérable. On peut à bon droit appliquer à Beethoven ce que l'antiquité pensa des belles lettres: «haec studia *secundas res* ornant, *adversis* perfugium ac solatium praebent.» Traduction libre: l'art reste fidèle; les passions trahissent.

Bien que Beethoven résumât les idées de toutes les classes de la société, il avait toute sa vie été lui-même en contact avec les sommités sociales et présenté à plusieurs têtes couronnées. Les dédicaces de ses ouvrages le prouvent assez. Beethoven dédia à l'impératrice Marie Thérèse, femme de François I^er^, empereur d'Autriche (Septuor), au roi de Prusse Frédéric Guillaume II (deux S. pour Piano et Violoncelle), au roi Maximilien Joseph de Bavière (Fantaisie pour Piano, Orchestre et Choeur), à l'Empereur Alexandre (3 S. pour Piano et Violon op. 30), à l'Impératrice Elisabeth (Polonaise pour Piano op. 89 et l'Arrangement pour Piano à quatre mains de la Symphonie en *la*, Steiner à Vienne), au prince-régent d'Angleterre George IV (Symphonie, la victoire de Wellington à Vittoria), au roi de Prusse Frédéric Guillaume III (neuvième Symphonie).

Beethoven dédia à l'archi-duc d'Autriche Rodolphe: deux Concerto pour Piano; le Trio pour Piano, Violon et Violoncelle en *si bé mol* qui du nom du diamant des rois d'Oude, pourrait s'appeler «la montagne de lumière»; la Messe en *ré* que la génération à venir appréciera peut-être comme nous apprécions déjà les Symphonies. Beethoven dédia au célèbre Louis Ferdinand, prince de Prusse, le Concerto de Piano en *ut mineur*; au prince régnant de Lobkowitz, duc de Raunitz, les premiers 6 Quatuors et le Quatuor op. 74; au prince Kinski la Messe en *ut*; au comte

de Browne les 3 Trios pour instruments à cordes op. 9; au prince Lichnowski les 3 Trios pour Piano, Violon et Violoncelle op. 1; à la princesse Lichnowski les Variations pour Piano et Violoncelle sur un thème de Händel; à la comtesse Thun le Trio pour Piano, Clarinette et Violoncelle; à la princesse d'Odescalchi les Variations pour Piano sur un motif original op. 34; à la princesse d'Esterhazy les trois marches à quatre mains op. 45; au comte Lichnowski les Variations avec une fugue op. 35; au comte Fries le Quintetto en *ut;* au comte Rasoumovski trois Quatuors; au baron Stutterheim le Quatuor en *ut dieze mineur;* à la baronne de Browne la Sonate pour Piano et Cor; au prince Galitzine trois Quatuors. Voyez au Catalogue: opéra 23, 24, 43, 56, 69, 70, 94, 96, 98, 134. Nous retrouverons dans les dédicaces des Sonates les grands noms de l'aristocratie autrichienne.

Les éditions modernes ne reproduisent pas toujours les dédicaces. Le libraire croirait vieillir sa marchandise en y attachant les noms de l'histoire — comme si l'histoire avait un âge.

Les Symphonies ne font point exception: la première s'adresse au célèbre baron van Swieten, l'ami de Haydn, de Mozart, de Beethoven, auteur du texte de «la Création», «des quatre Saisons»; la seconde au prince Lichnowski; la troisième au prince Lobkowitz; la quatrième au comte d'Obersdorf; la cinquième collectivement au prince Lobkowitz et au comte Rasoumovski; la sixième aux mêmes; la septième au comte Fries. Des deux Ouvertures en *ut* op. 115 op. 124, la première est dédiée au prince Radzivil, la

seconde au prince Galitzine. Trois dédicaces seulement appartiennent à des musiciens: à Haydn (3 S. pour Piano seul op. 2); à Salieri (3 S. pour Piano et Violon op. 12); à Kreutzer (S. pour Piano et Violon op. 47); une à Goethe (op. 112); deux à des amis appartenant aux moyennes classes à Oliva (Var. op. 76), à J. Wolfmaier (Quatuor op. 135). Ces faits parlent assez haut pour faire douter que l'artiste fût républicain dans ses idées, comme on a voulu le prétendre en le jugeant sur son goût pour la république de Platon, livre idéaliste, un Jérome Paturôt grec qu'un esprit de la trempe de Beethoven savait être très-inexécutable. C'est la part de l'imagination qui l'intéressait dans ce rêve utopique d'un homme supérieur. Beethoven suivait de trop près Haydn et Mozart: «il n'avait rien à espérer des artistes contemporains qu'il avait trop distancés pour en être compris. Les hautes sphères sociales, habituées au contraire à être elles-mêmes l'exception, furent moins alarmées par ce qu'il y avait de nouveau dans sa nature. Il en advint que les succès qu'il eut de son vivant, Beethoven les obtint surtout dans l'aristocratie viennoise.

L'être privilégié existe; la nature elle-même reconnait des races. Dans l'art comme dans les autres sphères de l'activité humaine, il y a, il y aura toujours et quoi qu'on fasse, des aristocrates. La forme et le nom en varient — le fait reste. Beethoven fut aristocrate, très aristocrate, et cela si naturellement qu'il ignorait de l'être. Horace fut plus aristocrate que son superbe patron en écrivant le vers: «odi profanum vulgus et arceo.» Beethoven dit un jour: «Abgeschlossen soll der *Bürger* vom höheren Menschen sein und

ich bin unter ihn gerathen,» Sch. p. 277 (l'homme supérieur ne doit point être confondu avec le bourgeois et j'ai été confondu avec lui). Ce mot caractéristique extrait des cahiers dits de «*conversation*» dont se servait Beethoven à cause de sa surdité, est on ne peut plus authentique; toute la vie de l'artiste d'ailleurs en est la paraphrase.

Résumons dans quelques traits la vie si simple de cet homme si extraordinaire, ce sera résumer cette introduction.

6. ESQUISSE BIOGRAPHIQUE.

Es ist so schön das Leben tausend
Mal leben. *Beethoven.*

Louis van Beethoven naquit en 1770 à Bonn sur le Rhin, d'une famille de pauvres musiciens dont il était destiné à inscrire le nom obscur au rang des plus illustres que l'histoire de l'esprit humain connaisse. Son père était chanteur à la chapelle de l'électeur Maximilien Frédéric, intelligent amateur de musique comme tous les enfants de Marie Thérèse, comme son frère, l'Empereur Joseph, le magnanime protecteur de Mozart. Le père de Beethoven décida d'en faire un musicien dès l'âge de sept ans. Cet acte d'autorité paternelle rencontra juste. L'enfant s'y prêta de la meilleure grâce. Le futur auteur de l'ouverture de Coriolan se vit avec plaisir installé aux combles de l'habitation paternelle où il eut à travailler son violon, entouré de papérasses de musique, avec une grosse araignée pour toute compagnie. L'araignée glissait le long de ses fils pour se poser sur le violon du petit musicien toutes les fois qu'il en jouait. La mère de Louis ne connaissant point la pas-

sion de l'insecte pour son fils l'écrasa. Ce fut fait du premier amour de Louis. (Aranéologie de Quatremère Disjonval.) Beethoven niait habituellement le fait; il disait que son raclage eût bien plutôt mis en fuite toute l'histoire naturelle. L'enfant trouva dans la famille des de Breuning de Bonn ces premières poétiques impressions de la vie qui décident en nous de tant de choses, ces mirages de l'imagination qui sont le bonheur du jeune âge. Ce temps dut être pour Beethoven ce que le limpide Larghetto de sa seconde Symphonie est devenu depuis pour le monde. Le petit Louis trouvait dans la famille patricienne des de Breuning ce qu'il ne voyait point sous le toit paternel, une position relativement élevée, une vie aisée; choses instinctivement sympathiques à l'enfance. Il fut bientôt l'enfant gâté de la maison, il y passait la plus grande partie du jour, quelquefois la nuit, ce qui, au point de vue des mœurs allemandes, équivaut à une adoption en dehors du Code. Dieu veillait sur l'âme à laquelle il avait confié de conter un jour aux hommes la Symphonie pastorale. Ce fut dans cette excellente maison dont l'urbanité et la culture étaient faites pour décider d'une vocation, dont les écrits de Schiller et de Goethe étaient les pénates, que l'enfant entrevit comme des lueurs de sa glorieuse destinée, déjà Beethoven croyait dans son génie. Cette croyance ne le quitta plus. Il dit en 1810: «je suis de nature électrique, c'est pourquoi ma musique est si admirable (*Bettina* page 157).

L'homme fort de la famille des Beethoven, pluriel invraisemblable aujourd'hui, était le grand-père paternel de Louis. Chanteur, il avait obtenu des succès au théâtre dans

l'amore artigiano, dans le déserteur. Ce grand-père, d'origine hollandaise, était le parrain de Louis qui lui marquait une grande déférence. Quand la mère de l'enfant dont le nom de demoiselle était Marie Magdaleine Kewerich voulait faire fête à son fils elle lui contait quelque chose de son grand-père. Ce brave homme était loin de penser que le petit ferait un jour mieux que l'amore artigiano et le déserteur.

Le compositeur de Fidélio reçut les premières notions en musique de son père qui le traitait avec rigueur et dont la conduite parait n'avoir pas été très régulière, puis de Pfeiffer, hoboiste et directeur de musique inconnu. Van der Eder lui apprit à toucher de l'orgue. On ne connait pas ses maîtres de Piano dont Beethoven devint une des illustrations du temps. A quinze ans Beethoven fut organiste de la chapelle électorale de Bonn concurremment avec Neefe. Ce service ne lui pesait pas, l'orgue était des plus petits, les fidèles ne l'apercevaient seulement pas, il se cachait modestement dans un coin de l'église qui n'était pas beaucoup plus grande; le jeune organiste entrait même assez rarement dans cette espèce de boite à petite flûte à l'usage de la Symphonie en *ut mineur*. Beethoven dut cette première et dernière place occupée par lui, au comte Waldstein dont il attacha plus tard le nom à un chef-d'oeuvre (v. op. 53). Ami de l'électeur, le plus brillant seigneur de sa petite cour, le comte avait jugé Beethoven quoi qu'il ne fût point enfant prodige à la manière de Mozart. Il avait bien à l'âge de dix ans produit trois Sonates (lettre *f* 3e section du catalogue); il avait tenu parole à Heller, chan-

teur en renom, auquel il avait proposé de le dérouter, par un accompagnement de sa façon quand il chanterait les lamentations de Jérémie qu'on avait l'habitude d'éxécuter à la chapelle électorale pendant la semaine sainte; il avait joué à vue un Trio de Pleyel avec le célèbre Bernard Romberg et le père de Ferdinand Ries sans que personne se fût aperçu qu'il manquait deux mesures dans la partie du piano de l'adagio que Beethoven avait supplées — mais tout cela ne pouvait faire crier au miracle. Le comte Waldstein ne perdit pas pour attendre. Il est des esprits lents en comparaison d'autres mais qui ne s'arrêtent plus une fois qu'ils déploient leurs ailes.

Le comte obtient que Beethoven serait envoyé aux frais de l'électeur à Vienne pour être dirigé par Haydn le plus grand musicien du monde à cette époque. Beethoven arriva âgé de vingt-deux ans à Vienne, en 1792, pour ne plus quitter ce centre du mouvement musical de l'époque. Il y avait entrevu Mozart à un voyage précédent, l'hiver de 1786 à 1787. Cette grande lumière venait de s'éteindre.

La nature limpide et calme de Haydn donnait exclusion au caractère remuant et indompté du singulier élève, que le sort lui avait valu dans la personne de Beethoven. Maître et élève ne firent pas longtemps bon ménage. Un jour que Beethoven s'en revenait de chez Haydn son cahier d'études sous le bras, il rencontra Schenk, le compositeur du «*Dorfbarbier*» opéra comique en vogue alors. Schenk s'enquit des progrés du jeune homme auprès de l'illustre maître et se mit à feuilleter son cahier d'études. A son grand étonnement il y reconnut des fautes de com-

position que Haydn n'avait pas corrigées. Beethoven conçut aussitôt les plus violents soupçons. La paix était troublée, son âme inquiète reconnut un crime de lèse-fidélité. Il profita du second voyage de Haydn en Angleterre pour ne plus remettre les pieds chez lui. Haydn le fit cependant pressentir s'il ne voulait pas s'appeler son élève dans l'intitulé de ses premières publications. Beethoven refusa en disant qu'il avait bien pris quelques leçons de Haydn mais qu'il n'en avait rien appris. La scission devient irréparable à la fameuse soirée du prince Lichnowski (v. op. 1) où Haydn conseilla à Beethoven de ne point publier le Trio de piano en *ut mineur*, chef-d'oeuvre de sa première manière, l'aube d'un jour nouveau dans la musique de chambre.

Beethoven travailla l'harmonie avec Albrechtsberger, un contrepoint à face humaine; Saliéri dirigea ses études de musique lyrique; tous deux disaient de l'élève qui devait tant surpasser ses maîtres, qu'il lui avait fallu apprendre plus tard et à ses dépens ce qu'il avait si opiniâtrement refusé d'accepter sur parole.

Plus de trente ans s'étaient passés depuis la découverte de Schenk dans le cahier d'étude de Beethoven. L'artiste oublie vite parcequ'il vit dans l'avenir. Beethoven avait d'ailleurs complètement perdu de vue Schenk lorsqu'il en fit la rencontre dans la rue en 1824. Se jetter à son cou, verser des larmes de reconnaissance sur la poitrine du sexagénaire, fut l'affaire d'un instant. Comme sa musique, le caractère de Beethoven avait de ces épisodes de sublime effusion. Il venait peut-être aussi de mesurer, en cet instant, la distance qui séparait le cahier d'études

de l'écolier, de l'auteur de la Symphonie avec chœurs qu'il venait alors de terminer.

Ce que la famille des de Brenning avait été pour Beethoven à Bonn, le prince Lichnowski, qui logea l'artiste dans sa maison, le fut à Vienne. Ce n'est pas cependant que Beethoven oubliât jamais ses amis de Bonn. Il écrivit dans l'album de Lenz de Breuning en 1797; je n'oublie point ici les jours de Bonn. *Wegler*, Nachtrag, 1845, p. 26.

La princesse Lichnowski fut une seconde mère pour Beethoven qui disait qu'elle eût voulu le mettre sous verre pour que personne n'y touchât. «Mit *grossmütterlicher* Liebe hat man mich dort erziehen wollen,» disait-il encore. Mais on ne faisait point facilement ménage avec Beethoven. Il s'exprima un jour ainsi: «comment rentrer à trois heures et demie? m'habiller un *peu* mieux (mich etwas besser anziehen, m'habiller *beaucoup mieux* eût sans doute été plus juste)» me raser — mais je n'y tiendrais pas; *Wegler*, p. 33. Un jour, Beethoven entendit le prince ordonner à son valet de chambre de servir Beethoven le premier si le prince et lui venaient à le sonner à la fois. Loin d'être touché de cette attention, Beethoven se donna à l'instant un domestique à lui seul. Chez le prince Lichnowski s'essayaient les productions nouvelles de Beethoven qui avait la haute main sur le Quatuor appelé plus tard le Quatuor Rasoumowski, composé de Schupanzig, de Sina, de Weiss (Alto) et de Kraft (Violoncelle); Beethoven touchait du prince 600 florins par an quand le roi de Westphalie, Jérome Bonoparte, lui fit faire l'offre d'une place de maître de chapelle aux appointements de 600 ducats (1809). L'archiduc Rodolphe,

le prince Kinski et le prince Lobkowitz résolurent alors de conserver Beethoven à l'Autriche en lui constituant une rente annuelle de 4000 florins tant qu'il n'obtiendrait pas un emploi d'un traitement équivalent, à la seule charge que Beethoven ne quitterait pas les états d'Autriche. Beethoven accepta. Dans cette généreuse entreprise l'archiduc était pour 1500, le prince Kinski pour 1800 (v. op. 86), le prince Lobkowitz pour 700 florins. On se rappelle qu'à la suite des guerres contre Napoléon le papier-monnaie de l'Autriche subit une dépréciation extrême. La rente de Beethoven ne conserva depuis la patente financière du gouvernement autrichien (1811) qu'un cinquième de sa valeur. Les amis de l'art qui la lui avaient constituée en dédomagement d'une place qu'il refusa pour cette raison, ne l'élevèrent plus à sa première valeur. La mort du prince Kinski dont les héritiers étaient loin d'être animés des mêmes sentiments et la banqueronte du prince Lobkowitz, forcèrent Beethoven à un procès à la suite duquel il conserva 300 florins du seul prince Kinski lesquels, ajoutés à 600 florins que lui consentit de nouveau l'archiduc, portèrent sa rente à 900 florins (600 thalers) qu'il garda jusqu'à sa mort. Mozart ne parvint à 300 florins de pension que trois ans avant sa mort, encore cette somme était-elle le fait de la munificence de l'empereur Joseph et non point une retribution (Wartegeld aus dem Kammerbeutel). La rente de Beethoven se payait tous les quatres mois. A chaque terme il fallait à l'artiste un attestat de vie signé par l'autorité ecclésiastique, preuve que les chefs-d'oeuvre qu'il produisait, fournissaient pour le moins aussi bien. Il

chargeait d'ordinaire de cette formalité quelque ami. Un jour il adressa à Schindler ces quelques mots en lui laissant deviner ce dont il s'agissait: Lebenszeugniss, der Fisch lebt, vidi, Pfarrer Romualdus. La plus profonde perturbation de la vie de Beethoven fut son procès avec la veuve de son frère Charles, caissier à la banque d'Autriche. Ce frère lui avait légué par testament la tutelle de son fils mineur que la mère ne voulut point abandonner à son beau-frère. Cet épisode de la vie de l'artiste rentre dans les proportions microscopiques de l'existence allemande dont nous avons effleuré les petites misères poignantes dans notre chapitre de Mendelssohn. Ainsi, on prenait assez communément à Vienne la particule hollandaise *van* dans le nom de Beethoven, pour la particule nobiliaire allemande *von*, surtout en écrivant par abréviation: L. v. Beethoven. Beethoven porta son affaire devant le tribunal connaissant d'affaires entre nobles. Le tribunal exigea la production de ses titres de noblesse. Beethoven porta la main au coeur et à la tête. On pense bien que cette preuve ne put prévaloir en matière de jurisdiction. L'affaire fut renvoyée par devant le magistrat de Vienne. Le croirait-on? ce renvoi qui n'avait rien que de très-naturel, blessa profondément Beethoven. Il prétendit qu'un tribunal exceptionnel eût à connaître des affaires du génie, idée oubliée par le Digeste. Nous avons déjà rapporté le mot qu'il dit à ce sujet: «l'homme supérieur ne devrait point être confondu avec le bourgeois.»

Les procès sont une matière à soucis dont l'artiste doit bien se garder, parce que les procès découvrent trop les côtés nus de la vie. Mozart n. but point à cette coupe amère.

Le procès de Beethoven empoisonna son existence. Il ne connut plus que consultations, incertitudes et déboires, auxquels sa nature nerveuse et irritable n'était que trop sensible. Il est des personnes qui imaginent que le tribunal saisi de leur affaire, n'en a plus d'autre et qui croient poser aux yeux de l'univers quand ils plaident en première instance. Beethoven crut son honneur engagé. Enfin il l'emporta par voie d'appel après trois arrêts qui à ses yeux durent avoir l'importance de trois Symphonies. Que n'eût-il composé au prix de triompher plus tôt! De symphoniste, Beethoven s'était improvisé avocat; il se faisait très fort en matière de tutelle, il écrivait lui-même ses pièces. C'était une chose qui le caractérisait que de mettre toute son âme dans tout ce qu'il faisait. Beethoven fut tout entier au procès. Dans son recours d'appel (7 Janvier 1820) on lit ce passage dont le mérite de la pensée est aussi grand que le mérite du style: ich kenne keine heiligere Pflicht, als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmässige zu verfügen.

Ulpien n'eût pas pensé plus juste. Il semblerait que la providence elle-même eût choisi l'avocat de Beethoven dans la personne du vénérable Bach, doyen de la faculté de droit de l'université de Vienne. Cet esprit distingué sut faire la part de l'artiste dans son client. Il le laissa faire, il le laissa surtout libeller les pièces du procès. Tout autre procédé eût pu rendre Beethoven fou. Bach s'exprima ainsi à ce sujet: «Kein Zug dieser grossen Seele durfte verloren gehen, weil er beweiset, dass mit einem *unerschöpflichen*

Geiste zugleich ein *edles* Gemüth verbunden sein kann.» Le procès dura quatre mortelles années. Il pourra avoir valu au monde la perte d'une Symphonie ou de quelque autre ouvrage aussi important. Les gloires tiennent à cela — O curae hominum! —

Il est triste de penser qu'un événement infime comme le procès d'une tutelle ait pû arrêter dans son cours ce vaisseau de haut bord. Voulant loger chez lui son neveu, Beethoven se crut de force à organiser un ménage! — La timide lettre qu'il écrivit à ce sujet à un sien voisin dont l'histoire a eu l'ingratitude d'oublier le nom, est une des plus curieuses consultations culinaires qu'on ait faites depuis l'invention du feu de cuisine. On lit dans cette pièce magistralement divisée en points:

1) Que donne-t-on à manger à deux domestiques, soir et matin: quantité et qualité?
2) Combien souvent leur donne-t-on du rôti? (le rôti: *Braten*, est le noeud de l'action culinaire allemande, l'adagio du menu infime).
3) Leur dû, les domestiques l'ont-ils en commun avec les maîtres ou bien peuvent ils se cuisiñer autre chose?
4) Combien compte-t-on de livres de viande pour trois personnes?

On a jeté à Beethoven le reproche de la sordidité. L'homme se réfugie assez naturellement dans l'intérêt d'argent après le naufrage des autres intérêts. La vie n'était plus rien à Beethoven, elle ne lui avait jamais été grand' chose. Quel intérêt aurait pour lui le commerce du monde? écrit Bettina à Goethe, pour lui que le soleil levant trouve

à l'oeuvre sainte et qui au soleil couchant en détourne à peine les regards pour les jetter autour de lui? pour lui qui oublie même la nourriture de son corps, que le torrent de l'inspiration emporte rapide *loin des bords plats de la vie ordinaire?*

L'argent fut quelque chose pour Beethoven du moment que l'existence de son neveu fut devenue la sienne. Il thésaurisait pour lui, pour le jeune homme qui portait son nom. Ce neveu, le principe hostile de la seconde moitié de la vie de l'artiste, cruellement puni pour avoir exagéré les devoirs d'un oncle, désola les dix dernières années de son existence. Beethoven faillit perdre la raison le jour que l'université de Vienne expulsa de son sein, pour cause d'inconduite, ce fils adoptif sur lequel il avait concentré l'impérieux besoin d'aimer qu'il ressentit toute sa vie. Le dernier amour du maitre était mort du moment qu'il vit son neveu abandonner la carrière littéraire pour entrer dans l'armée autrichienne (v. op. 131 du Catalogue).

Beethoven passa sa vie dans la haute aristocratie viennoise. Il connut les plaisirs de la danse qui étaient dans les moeurs simples de l'époque où l'on dansait encore au piano, mais, chose incroyable! il ne parvint pas à danser en mesure, *Ries* p. 120. Ses mouvements étaient gauches, il cassait d'ordinaire les choses auxquelles il touchait; aucun meuble chez lui et moins que tout autre un meuble de prix était à l'abri de ses attaques; que de fois son encrier tomba dans le piano près duquel il travaillait. Beethoven fit intégralement partie des maisons des Lichnowski, des Lobkowitz, des Browne, des Brunswick, des Erdödy,

des Thun. Son illustre élève, l'archiduc Rodolphe, donnait l'exemple. Artiste, il traitait le plus grand artiste du temps, comme il devait être traité, comme un élu des largesses divines. Beethoven avait fait ses conditions avec le prince: il désirait être seul avec lui dans sa leçon d'harmonie et de piano. Le prince observa la consigne. Beethoven ne rencontrait chez lui que l'archiduc Charles, le héros d'Aspern que l'archiduc Rodolphe savait lui être sympathique. Quelque charme que l'intimité de personnes de cette distinction, exerçât sur l'esprit de l'artiste, la seule idée que la leçon approchait suffisait pour le rendre malade. Il était cependant impossible qu'on usât de plus de ménagements. L'archiduc signait ses billets à Beethoven: «Ihr *freundwilliger* Schüler», il le suppliait de ne point se déranger de Baden où Beethoven passait d'ordinaire l'été, si l'état de sa santé pouvait en souffrir (1823). Beethoven resta incorrigible dans ses répugnances. S'il fut excusable en cela, c'est que l'idée qu'on pût enseigner l'harmonie devait paraître invraisemblable à l'auteur de la Symphonie pastorale. Jamais Beethoven ne réussit à se faire à la moindre gêne. L'invitiez-Vous à dîner, il ne Vous pardonnait pas d'avoir été tout un jour l'esclave de Votre heure. L'heure pour lui — c'était un motif. Il avait encore la singulière idée qu'on mange quand on a faim. Un grand jour cependant arriva où il donna à dîner chez lui aux dames Sonntag et Unger. Ce dîner cachait la machiavélique pensée de faire trouver à ces dames les difficultés de leurs parties dans la Symphonie avec chœurs plus supportables et de leur prouver qu'il était de toute impossibilité d'y changer quelque chose.

Beethoven réussit à se persuader qu'il avait envie du mariage (1810); il n'était pas mariable et ne se maria point. C'est dans sa vie incolore mais sobre de cabaret qu'il préférait à la table de ses nobles amis; c'est en ne pas désemparant des salons de la haute noblesse de Vienne qu'il put expérimenter la vérité des vers du Dante:

Tu proverai sicome sa di sale
Lo pane altrui e come duro cale
Lo scender e'l salir per altrui scale.

On n'est pas impunément génie; mais n'est-il pas heureux qu'il y ait des riches, des personnes placées dans des positions exceptionnelles, quand avec les 75 centimes par tête des communistes le plus petit Trio deviendrait impossible?

Beethoven connut Goethe; l'archiduc le présenta aux grands personnages du congrès de Vienne; le comte Rasoumowski, ambassadeur de Russie près la cour de Vienne, à l'Empereur Alexandre et à l'Impératrice Elisabeth. Beethoven avait déjà dédié une belle oeuvre à l'Empereur Alexandre (v. op. 30), il composa pour l'Impératrice Elisabeth une polonaise (op. 89 comparez op. 97). On voit que Beethoven connut ce que le pouvoir, la richesse, l'esprit et la beauté produisent de plus complet. Son oeuvre est la reconstruction de ce cosmos.

Les maîtres achetèrent cher le privilège d'être posthumément pour nous une source de plaisirs. Il n'y eut sorte de déboires que Mozart n'éprouvât à la suite de ses opéras. Il fallut un ordre de l'empereur Joseph pour mettre à la raison les chanteurs recalcitrants, inspirés en cela par l'intriguant Salieri lors de la première représentation des no-

ces de Figaro (*Niessen* p. 492). Ces mesquines intrigues, ces misérables tracasseries, Fidélio les renouvella pour Beethoven. Il n'est peut-être pas de persécution plus sensible que celle obstinément exercée dans les petites choses. Beethoven avait recomposé son opéra et en avait changé le nom d'Eléonore en Fidélio (v. op. 72) que le jour de la nouvelle représentation, les affiches annoncèrent Eléonore. Beethoven ne sut jamais d'où était parti ce coup qui laissa le théâtre désert. Quand il fut sûr de l'imprimeur d'affiches le moment favorable avait passé. On proposa à Beethoven de composer un opéra pour Mamselle Sontag (Melusine, texte de Grillparzer, 1823), on pensa pour lui à la ballade de Schiller: «*die Bürgschaft.*» Le baron Biedenfeld fut chargé par l'entrepreneur de l'opéra italien de Vienne, Barbaja, d'arranger la ballade en libretto d'opéra en trois actes sur les textes des poésies fugitives de Schiller. Beethoven goûta fort l'idée mais il voulut que Weigl composât le second acte, la fête de noce du sujet. Il dit pour s'excuser: «solche *seelige Heiterkeit* sagt mir nicht zu» (*Biedenfeld*, die komische Oper, p. 216). Barbaja avait formé le plan de relever l'opéra allemand et d'en monter un tous les ans concurremment avec les opéra italiens. Un *pasticcio* de ce genre ne pouvait être son affaire. Beethoven abondonna de son côté tout projet d'écrire un opéra en se souvenant de Fidélio.

Nous avons déjà dit que Beethoven ne quitta pas Vienne. Un voyage de courte durée à Berlin excepté, sa vie fut circonscrite entre Vienne et la banlieue. Quelle différence avec l'existence des artistes du jour, qui prétendent que

chaque heure soit pour eux un triomphe ou un roman. Nous avons des chemins de fer en toutes choses, en sentiment; nous allons plus vite que nos pères; allons nous plus loin?

Les trois dernières années de sa vie, Beethoven vécut isolé. Sa surdité, complète alors, fut la cause premiere de cet éloignement, Rossini d'un autre côté était devenu l'idole du jour. Vingt neuf habitants de Vienne (pas seulement trente), noblesse et mezzo cetto, se réunirent alors tardivement (1824) dans une adresse pour prier Beethoven de faire entendre dans un concert la Symphonie avec choeurs et la Messe en ré. Quoique touché de la démonstration, l'artiste blessé par l'oubli dont il avait été si longtemps l'objet, hésita; enfin il accepta. Autant l'adresse avait été pompeuse, autant les questions de local et d'arrangements, laissées à la charge de l'artiste, l'excédèrent; autant le résultat du concert fut honteux pour l'adresse. Il resta 420 florins (420 francs) pour Beethoven de la recette. La répétition du concert valut 800 florins de perte à l'administration du théâtre, 500 florins bon argent (1250 francs) à Beethoven, et cela parce que cette somme lui avait été garantie. On eut de la peine à la lui faire accepter. Le premier concert avait cependant donné lieu à une scène qui avait de quoi faire augurer mieux du second. La Symphonie avec choeurs dirigée par *Umlauf* venait de finir.

Beethoven tournait en ce moment le dos au public; il n'entendait pas plus les applaudissements de l'auditoire qu'il n'avait entendu la musique. Mamselle Unger, toute sous l'impression du moment, tourna alors vivement Beethoven

du côté du public et lui montra du doigt ses transports. On eût dit d'une étincelle électrique. L'enthousiasme ne connut pas de bornes. Ce concert dont le résultat mesquin fut une source de profonds chagrins pour Beethoven fournit une preuve de l'irritabilité de son caractère. Le comte Lichnowski (v. op. 90), le violoniste Schupanzigh et Schindler s'étaient donné le mot de se rencontrer chez Beethoven, d'arrêter les conditions du concert par écrit et de les lui faire signer pour triompher de ses indécisions. Ce plan réussit, mais l'instant après, Beethoven, interprêtant l'innocent complot au plus mal écrivit les trois billets suivants :

Au comte Lichnowski.

Je méprise les faussetés. Ne venez plus me voir; le concert n'a pas lieu (Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt).

A Mr. Schupanzigh.

Ne venez plus chez moi. Je ne donne pas concert. (Besuche *er* mich nicht — ich gebe keine Akademie). Le cumul de la seconde et troisième personnes dans «*besuche er*» est on ne peut plus injurieux et ne s'emploie en allemand que de maître à domestique et encore.

A Mr. Schindler.

Vous ne viendrez me voir que quand je Vous ferai chercher. Pas de concert (Besuchen Sie mich nicht mehr bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie).

L'extrême irritabilité de Beethoven provenait en grande partie de ses souffrances physiques. Dès 1797 il sentit un affaiblissement des organes de l'ouie. On lit dans une lettre adressée à son ami, le docteur Wegeler (Juin 1800): «mein

Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer. Im Theater muss ich mich an's Orchester lehnen um den Schauspieler zu verstehen. Die *hohen Töne* von *Instrumenten* und *Singstimmen* höre ich *nicht* wenn ich etwas weit weg bin. Ich habe oft mein Dasein verflucht. *Plutarch* hat mich zur Resignation geführt. Ich will meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde.»

D'autres souffrances compliquèrent sur la fin de sa vie l'état de siège dans lequel sa surdité le tenait vis-à-vis du monde. Beethoven n'eut point la consolation de voir veiller l'amour au chevet de sa couche. Les faits suivants peindront l'isolement auquel il se voyait abandonné. Rentré malade à Vienne (décembre 1826) Beethoven envoya chercher les médecins Braunhofer et Staudenheim. L'un fit répondre que Beethoven logeait trop loin pour qu'il pût aller le voir, l'autre se fit inutilement attendre. Il fallait que le garçon d'un café tombât malade pour que Beethoven obtînt un médecin. Voici comment. Le neveu de Beethoven se souciait peu de son bienfaiteur qui avait encore été le bienfaiteur de son père en sécourant ce dernier de dix mille francs *pour lui rendre la vie plus douce*, disait-il. Ce jeune homme n'avait pas voulu se déranger pour aller chercher un médecin, il en avait donné commission au marqueur du café où il avait l'habitude de jouer au billard. Le marqueur n'en avait rien fait, une indisposition l'ayant conduit à l'hôpital. Là il s'en souvint et parla de Beethoven au professeur de clinique Wawruch. Wawruch accourut aussitôt chez Beethoven. Il le trouva seul, sans médecin. Beethoven avait

cependant un frère dans une position relativement aisée, le fameux apothicaire qu'on vit à Vienne promener sa stupide apathie dans un laudau à quatre chevaux. L'artiste avait fondé la pharmacie qui avait tout profité à Jean Beethoven. Ce frère ne voulut seulement pas donner un peu de foin à Beethoven quand les médecins lui recommandaient des bains de foin. Se connaissant en herbes, il dit que le foin de sa propriété à lui, n'était point assez bon. Logeant un temps à côté même de Louis dont il avait dit qu'il n'irait jamais aussi loin que lui, Jean ne le voyait seulement pas, il se contentait de lui envoyer le jour de l'an sa carte: Jean van Beethoven propriétaire (Gutsbesitzer). Louis écrivit sur le revers: Louis van Beethoven propriétaire de cervelle (Hirnbesitzer). Il appelait encore ce frère mangeur de cervelle (Hirnfresser) *Schindler*, p. 160. La nature robuste de Beethoven triompha quelque temps des secousses au physique et au moral. Son neveu aussi le quitta pour rejoindre son régiment. L'amour que lui avait porté Beethoven aurait pu se changer en haine, le compositeur d'Adélaide en fit son héritier. La maladie de Beethoven avait été une inflammation des poumons, l'hydropisie suivit, quatre ponctions furent faites au malade, qui dit pendant l'opération: *«besser Wasser aus'm Bauch als aus der Feder!»* Les soins de Wawruch et du célèbre Malfatti furent impuissants, Beethoven succomba le 26 Mars 1827. La sympathie générale s'éveilla alors, un magnifique enterrement fut la reconnaissance de Vienne.

De tous les maîtres, Mendelssohn et Weber furent les musiciens dont l'esprit était le plus cultivé. L'originalité de

Haydn fut d'être un simple dit l'auteur anonyme de la foi nouvelle cherchée dans l'art. Les lettres de Mozart montrent une touchante ignorance de tout ce qui n'est pas son art. Elles sont le fait d'un homme qui est enfant en toutes choses hormis une seule. L'Italie fut pour Mozart une page de musique à lire. Beethoven fut plus instruit. On a exagéré cependant le dégré de son instruction. J'en conclus que le génie peut se passer de culture parce qu'il est le plus haut dégré de culture, mais qu'il est fort dangereux de se trouver soi-même assez de génie pour se passer de culture. Beethoven savait un peu de latin, très-peu (*Wegeler*, p. 9). Il n'crivit point lui-même l'intitulé en latin de la Messe en *ré* (v. op. 123) et eut besoin d'une traduction littérale pour en composer le texte. Il savait très peu l'italien (Das Italienische verstand er blos zu lesen). Les échantillons de son français sont du créole (voyez le grotesque projet de sa lettre à Cherubini, *Schindler* p. 126, 266).

Le style allemand de Beethoven a de l'énergie, il est colorié, poétique dans sa concision, mais non pas toujours exempt des hoquets de la langue Vienne. On a des lettres de lui qui mériteraient de porter des chiffres d'oeuvre (v. dans Schindler les lettres à Juliette, à son neveu, la lettre à Wegeler, 29 Juin 1800, traduite dans le Journal des Débats du 20 Mars 1838, les passionées lettres à Bettina où l'on lit: Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da; *Musikanten* erlauben sich *Alles*. Gott, wie lieb' ich *Sie!* Dein treuester Freund und *tauber Bruder* Beethoven (1812).

La pureté des principes de Beethoven, l'élévation de

ses idées, se reflètent dans ce passage de son testament fait après une première grande maladie (1802) et qui s'adresse à ses frères : « Empfehlt euren Kindern *Tugend* — sie nur allein kann glücklich machen, nicht *Geld*. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende *gehoben;* ihr danke ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. »

Beethoven aimait Schœakspeare, il connaissait les classiques grecs et latins, non pas comme ses poches qu'ils ne connaissaient pas, mais comme ses partitions, et c'est beaucoup dire. Plus d'une fois il s'inspira des idées de l'antiquité (v. op. 97). Le Coriolan de Plutarque donne la main au Coriolan de Beethoven. L'étude des classiques en traduction, comme les lisait Beethoven, dans leur ensemble, est la bonne, celle qui profite au sentiment du beau en nous. L'enseignement devrait aviser à un moyen terme entre l'étude de la langue des classiques et l'étude du beau dont ils sont l'impérissable modèle. La préférence d'un esprit de la trempe de Beethoven pour la littérature ancienne donne à refléchir. Les latinistes et hellénistes acceptent les classiques comme l'anatomiste accepte le cadavre. L'âme devrait cependant avoir son tour après le corps — la physiologie l'emporter en pareille matière sur l'anatomie. Stat media via ! — Beethoven suivait la politique. La gazette d'Augsbourg (Allgemeine Zeitung) dévora une partie considérable de son temps. Ses goûts étaient simples, de l'eau, le vin du pays, un peu de vin d'Ofen, de la bière, une pipe de tabac le soir. Le souper était la reprise par bribes du dîner. Ses préoccupations gastronomiques portaient sur un

seul point — le café. On ne lui connut pas d'affaire qu'il traitât avec plus d'importance. Il lui fallait soixante grains de café par tasse. Il les comptait un à un, la mesure la plus exacte pouvant faire une erreur de trois à quatre grains. Beethoven ne travaillait que jusqu'à son dîner. Il se couchait à dix heures et se levait avant le jour.

Bettina, ce Louis Lambert féminin, nous a conservé quelques pensées de Beethoven sur son art et la place qu'il y occupait à ses yeux, qui en disent plus que les faits peu importants de sa vie incolore. On lit dans une lettre de Bettina à Goethe (1810): «je ne crois pas me tromper en disant que Beethoven marche en tête de la civilisation humaine. Et qui sait si jamais nous le rejoindrons? Puisse-t-il seulement vivre jusqu'à ce qu'il ait donné la solution de la sublime énigme de son esprit! — Alors il nous léguera sûrement la clef d'une initiation qui nous permettra de monter d'un dégré de plus vers la béatitude. Je crois à un charme divin, élément de la nature spirituelle. Ce charme, Beethoven l'exerce dans son art, tout ce qu'il t'en dira est de la magie pure; chez lui, tout arrangement procède simplement de l'organisation d'une existence supérieure et lui-même sent qu'il est le fondateur d'une nouvelle base par laquelle la vie spirituelle se revèle aux sens. Lui-même ne dit-il pas: dès que j'ouvre les yeux, je me prends à soupirer, car ce que je vois est contre ma religion et je méprise le monde qui ne comprend pas que la musique est une révélation plus sublime que toute sagesse; que toute philosophie; qu'elle est le vin qui inspire les créations nouvelles? Moi je suis le Bachus qui pressure pour les hommes ce

nectar délicieux ; c'est moi qui leur donne cette ivresse de l'esprit, et quand elle a cessé, voilà qu'ils ont pêché une foule de choses qu'ils rapportent avec eux sur le rivage. Je n'ai pas d'amis, je suis seul avec moi-même ; mais je sais que Dieu est plus proche de moi dans mon art que des autres. J'en agis sans crainte avec lui, parce que j'ai toujours sû le reconnaître et le comprendre. Je ne crains rien non plus pour ma musique, elle ne peut avoir de destinée contraire, celui qui la sentira pleinement sera à tout jamais délivré des misères que les autres traînent après eux.»

«L'esprit tend à une universalité sans bornes, où tout dans tout forme un lit au sentiment, qui prend sa source dans la pensée musicale simple et qui sans cette fusion de tout dans toutes choses, s'évanouirait inaperçu. *C'est là l'harmonie, c'est là ce que mes Symphonies expriment ;* la fusion des formes diverses s'y précipite en un seul courant vers le but. Alors on sent que dans tout ce qui est spirituel, il y a quelque chose d'éternel, d'infini, d'insaisissable ; comme un enfant, j'ai une soif inextinguible de recommencer ce qui me semblait terminé par le dernier coup de timballe, ce dernier coup par lequel j'empreins violemment mes jouissances et mes convictions musicales dans l'âme de mes auditeurs. La musique est l'unique introduction incorporelle au monde supérieur du savoir, de ce monde qui embrasse l'homme, mais que celui-ci ne saurait à son tour embrasser. Il faut avoir le rhythme de l'esprit pour comprendre l'essence intime de la musique. Elle est le pressentiment, l'inspiration des sciences célestes, et les sensations que l'esprit en éprouve sont la corporification de l'entendement.

Quoique les esprits vivent de musique comme on vit d'air, c'est encore une chose à part que de comprendre la musique avec l'intelligence, mais aussi plus l'âme y puise sa nourriture, et plus cette intelligence vient à se développer. Peu d'êtres sont appelés à ce dégré de félicité. Ainsi qu'il y a des milliers de gens qui se marient par amour et chez lesquels l'amour véritable ne vient jamais à se révéler une seule fois, quoiqu'ils fassent tous le métier de l'amour, ainsi des milliers de gens cultivent la musique et n'en ont pas la révélation. Comme art la musique a pour base le sens moral. *La musique est un terrain dans lequel l'esprit vit, pense et invente.* La philosophie n'en est qu'un dérivé, qu'une décharge électrique, la musique seule apaise le besoin de tout rapporter à un principe primitif, et quoique l'esprit ne parvienne pas à maîtriser ce qu'elle lui fait engendrer, il est heureux dans sa création; toute véritable production artiste est indépendante; elle est plus puissante que l'artiste qui l'a créée, elle retourne à sa source, à la divinité, et n'a d'autre rapport avec l'homme que de témoigner de l'intervention divine en lui. La musique enseigne à l'esprit les rélations harmoniques. Une pensée détachée porte en elle le caractère de la généralité, de la communauté en esprit, et c'est pourquoi toute pensée musicale fait inséparablement partie de l'harmonie entière, qui est l'unité.»

On a douté de l'authenticité de ces paroles. Il ne faut pas oublier que personne des contemporains n'eût été de force à les penser. Tout dans la lettre de Bettina porte d'ailleurs le cachet de la vérité jusqu'à cette phrase: «J'ai lû ma lettre à Beethoven. Ai-je vraiment dit tout cela? fit-il,

alors c'est que j'ai eu une extase.» L'expression «*dann hab' ich einen raptus gehabt*,» expression familière en allemand, était habituelle à Beethoven (*Wegeler* p. 27, 35). On la rendrait en français par tic, elle ne signifie point extase.

Nous terminerons cette rapide esquisse biographique dont il faut savoir lire les détails dans l'oeuvre du maître, par le portrait de Beethoven. Beethoven était de taille petite plutôt que moyenne, d'une constitution ramassée et robuste. Son énorme tête, ses cheveux épais, du soin desquels il se remettait à la nature, le distinguaient d'entre tous. Il avait le front ouvert et imposant. Ses petits yeux lançaient des éclairs dès qu'une idée s'emparait de lui ou fixaient immobiles le premier objet venu. La vie semblait alors se retirer de son être pour faire place à l'idée, sa taille même en paraissait grandir. Les inspirations le prenaient partout, en compagnie, dans la rue. Il se passait dans ces moments quelque chose de si extraordinaire en lui qu'on s'arrêtait pour le voir passer bien qu'il ne fît aucun mouvement de la tête ou des mains. Peu de personnes ont vu sourire Beethoven. Le sourire de Beethoven était incomparable, on eût dit d'une douce lumière éclairant les abîmes de la pensée qu'on lisait sur l'ensemble de ses traits endoloris.

Ce qui distinguait l'homme distingue encore son oeuvre, l'élément humain, élément d'affections et de souffrances, le fond de la religion chrétienne.

FIN DE L'INTRODUCTION.

ANALYSE DES SONATES DE PIANO.

PREMIÈRE MANIERE.

1re Sonate jusqu'à 11e Sonate.

In aller Critik, betreffe sie Worte, Erklärung, Aechtheit, Composition oder Kunst, wird nach aller Verfeinerung des Gedankens und Gefühls, die Empfindung eigener Persönlichkeit den Ausschlag geben.

Tiek, Vorrede zu den gesammelten Schriften von Lenz.

Beethoven est le seul compositeur dont les chiffres d'oeuvre (opéra) présentent un véritable intérêt, parce qu'ils servent à marquer les époques de transformation de son style. Les chiffres *ronds* 20 et 100 suffisent pour se guider. La première manière s'étend de l'oeuvre première jusqu'à l'oeuvre vingtième (le Septuor); la seconde, de l'oeuvre 20e jusqu'à l'oeuvre 100e, à la presque seule exception des deux premières Symphonies op. 21, 36. Passé l'opéra 100 on trouve la troisième manière à l'exception des Ou-

vertures opéra 113, 115, 117, 138, de quelques morceaux pour le chant (op. 108, 112, 116, 118, 121, 122, 128), de quelques Variations (op. 105, 107), d'un Rondo (op. 129) sans intérêt, appartenant à une époque antérieure, publiée après la mort de Beethoven, comme l'Ouverture opéra 138, v. les chiffres au Catalogue. Ce moyen mécanique de distinguer dans Beethoven ne doit point dispenser d'une étude de la portée de ces divisions et des compositions sans chiffre d'oeuvre (seconde et troisième sections du Catalogue). Ces chiffres *ronds*, n comprennent pas non plus «*strictement*» la musique vocale de Beethoven dont nous envisageons l'Adélaïde op. 46, comme le passage de sa première à sa seconde manière en tant que style vocal; comme la plus heureuse conquête du maître sur le terrain du chant; Fidélio, les *Lieder* op. 82, 83, 84, le Christ au mont des oliviers op. 85 et la Messe en *ut* procèdent de sa seconde manière; les choeurs de la neuvième Symphonie, la Messe en *ré* de la troisième. Le génie de Beethoven fut tout instrumental, les métamorphoses de son style se dessinent donc moins dans sa musique vocale; l'étendue donnée à un *Lied* — sera le plus souvent ce qui constituera une autre manière de traiter le chant (v. au Catalogue l'opéra 95, 98); les violences faites à la voix — l'extrême difficulté, si non l'impossibilité de l'exécution, seront les symptômes de la troisième manière dont nous venons de voir les exemples les plus remarquables se réduire à deux.

Nous suivrons maintenant dans les Sonates de Piano ces divisions. Les trois premières Sonates (comparez la lettre *f*, troisième section du Catalogue), dédiées à Haydn,

l'impeccable juge du temps, écrites vers la fin du règne de Haydn en musique et le commencement du règne de Mozart, sont de prime abord ce torrent qu'on sent devoir devenir fleuve et s'appeler à la fin de sa course *Rhin* ou *Danube*. On a prétendu que l'Adagio surtout était la spécialité de Beethoven (Berlioz, Voy. music. p. 361) ce qui serait plus vrai pour Mozart dont les productions datant des premières années de son enfance même, recèlent déjà des traces de génie dans les Adagio. Le génie de Beethoven, également fécond dans toutes les formes de la musique instrumentale, paraît, il est vrai, avoir trouvé parfois *plus d'attrait* à un Adagio; mais on en dirait autant des Scherzi. Les premiers Allegro, les Finals sont-ils inférieurs pour cela? La nouveauté, l'intérêt des idées de Beethoven sont plutôt tels qu'il est impossible d'établir de ces préférences. Le caractère de son invention est d'être naturellement primitive. Il s'empare de vous avant que vous ayez eu le temps de vous rendre compte des moyens d'action employés. Ce qu'on sent à l'audition de ces ouvrages, c'est que toutes choses sont là à leur place et qu'elles y sont comme elles doivent l'être. L'idée que telle phrase ou dessin gagnerait à être traité ou énoncé autrement — ne vous vient seulement pas. Le pire qui puisse arriver à Beethoven c'est qu'on dise: «cela ne me plaît pas, je ne comprends pas cela — ce qui ne prouverait rien, le morceau pouvant être au-dessus de l'intelligence d'un individu donné. La puissance de l'invention de Beethoven et sa fantaisie peuvent ne pas être comprises. On ne saurait y corriger, modifier, retoucher.

Les Adagio de Beethoven, surtout ceux de sa première manière, ne sont pas plus beaux que les Adagio de Mozart, l'infini étant *essentiellement un;* ils sont seulement *autres;* le cadre a grandi, les couleurs sont augmentées, le tableau représente toujours ce qui *est*, ce qui *sera* toujours, l'homme, la fantaisie humaine. *Les temps changent, l'homme reste.* Beethoven reprenait l'art où Mozart l'avait laissé; il le chargeait sur ses puissantes épaules pour le porter plus loin. Il traînait là une toison bien riche. Les Adagio de la plupart des Sonates de Mozart pour Piano seul, de la 31e, 38e et 39e Sonates pour Piano et Violon qui resteront à jamais des chefs-d'oeuvre; l'Adagio de la grande Sérénade pour 13 instruments à vent*), le Larghetto du Quintetto pour Piano et instruments à vent, du Quintetto de Clarinette, les Adagio des Quatuors et Quintetti pour instruments à cordes, des principales Symphonies de Mozart, ne le cédent pas aux Adagio de Beethoven, ni à rien de ce que le génie de l'homme ait créé dans les arts. Beethoven se posa l'égal de Mozart, dans la musique de Piano du moins, par les trois Sonates op. 2 et surtout par les Adagio de ces Sonates. Ce n'est pas peu dire. Sa manière de traiter le clavecin du temps est même très supérieure à la manière de Mozart. Un artiste qui au début de sa carrière commence par égaler le plus grand génie qui eût existé jusqu'à lui est sans exemple dans l'histoire. Nous hésitons à placer les premiers

*) Cette composition en sept morceaux a peut-être donné à Beethoven l'idée de la surpasser dans son Septuor excepté l'Adagio qu'on ne surpassait pas. La Sérénade a été mise en Quintetto de Piano par Schwenke.

Adagio de Beethoven à côté des Adagio *d'élite* de Mozart et de Haydn, aussi savons-nous quelle revanche Beethoven prit dans le Quintetto en *ut* et le Quatuor en *fa* op. 59; dans la Sonate pour Piano et Violon en *ut mineur*, dédiée à l'Empereur Alexandre, dans l'Adagio de la Symphonie en *si bé mol*. Qu'on se rappelle les notes mystérieuses de l'Adagio de la Symphonie, pointées d'abord par les seconds violons, repétées par le basson, par la timballe, et qui ôtent alors comme une dernière toile de dessus ce tableau des félicités de l'empyrée. Vous souvient-il du calme qui, sur les ailes du principal chant, descend dans votre âme? non! Mozart ne toucha pas aussi haut et il n'est pas étonnant que la flûte à laquelle Beethoven confia de ramener le chant «arc-en-ciel» de l'Adagio se sente anoblie, et ne veuille plus de Gabrielsky; le basson qui joua un rôle dans cet Adagio n'est plus un basson, mais un foudre de guerre. Beethoven individualisa les instruments et en fit des puissances auxquelles il confia l'exécution des plans de batailles qu'il entendit livrer aux erreurs du monde dans ses Symphonies.

Beethoven dont les trois Trios de Piano op. 1, dédiés à son *ami* le prince Lichnowski, comme Haydn fut «*l'humble client*» des Esterhazy, marquent les commencements, Trios qui ne faneront point, inouïs de hardiesse en 1795; Beethoven qui les continua par les trois Sonates op. 2, dépassa au point le seuil de toute école qu'il dut faire trembler les «*magister*»; aussi tremblèrent-ils et n'y virent-ils que du feu. Haydn, le grand Haydn, auquel s'adressait la dédicace de ces Sonates, les rendit avec un sourire au jeune Titan, en lui disant: «qu'il ne manquait pas de talent, mais qu'il

fallait encore s'instruire. Tant il est vrai que le génie est éprouvé en ce monde. Beethoven venait de surpasser Hadyn et d'égaler Mozart.

L'Adagio (*fa majeur*) de la première Sonate (*fa mineur*) est justement célèbre, il est tout chant, tout soleil, bien qu'il pourrait ne pas atteindre aux Adagio des trois Trios de Piano dont nous venons de parler, et que Beethoven semble avoir posés comme de nouvelles colonnes d'Hercule, non point pour marquer la fin de sa course, mais pour faire comprendre le point *d'où* il l'entendait *l'entreprendre*. Le Trio du Menuet de la première Sonate présentait un passage en doubles notes si incommode, que Beethoven crut devoir en marquer le doigté, espèce de demande en «*venia patrocinandi*» qu'il adressa aux «*magister*» du temps pour ne point trop les courroucer. Il existe peu de doigtés de Beethoven. Dans les oeuvres du génie rien n'est sans intérêt. Citons ces quelques doigtés. Il y en a un dans le premier Allegro de cette Sonate en *fa mineur*. La main droite parcoure rapide la gamme de *fa mineur* (*ut*, *fa*, *la bé mol*; *ut*, *fa*, *la bé mol* à l'octave). Beethoven marque le premier *ut* du pouce (il était difficile d'imaginer un autre doigt), le *la bé mol* à l'octave, du quatrième doigt. Quand nous disions qu'il voulait se faire venir des coureurs de cachet en Allemagne qui n'était pas encore unie. Il leur allonge bien le coup de lanière de cette gamme ascendante, mais il y met des formes et un doigté. Vous trouverez encore un doigté dans le premier Allegro du Trio de Piano, *ut mineur* op. 1, où le feu roulant du passage en doubles croches paraissait une énormité en ces tranquilles jours de musique en corset

régulièrement lacée. Dans le Scherzo de la Sonate pour Piano et Violoncelle en *la* op. 69, dans l'Arioso de la Sonate op. 110, le changement du troisième doigt sur une note *syncopée*, tenue par le quatrième, produit un effet, comme en produirait un Violon, effet qu'on ne s'explique pas sur le Piano et qui pourrait en augmenter les ressources. Il semblerait qu'on ne s'en est seulement pas aperçu jusqu'à présent.

Il y a un doigté dans les Sonates de Piano op. 101 (Final), op. 106 (premier Allegro), op. 78 (Final). Il y en a dans quelques ouvrages de moindre importance, presque toujours quand il n'en est pas besoin; v. le N. 1 de la seconde section du Catalogue. Beethoven aimait à envoyer ses compositions dans le monde sans cette sorte de passeports pour les passages incommodes qu'elles pouvaient contenir dont il n'avait nul souci, planant calme et solitaire dans l'éther, comme l'aigle des Andes, à des hauteurs au-dessous desquelles les autres créatures ne trouvent plus que l'asphyxie et la mort» (Berlioz, Voy. musical). Comme les romanistes de l'école de Boulogne qui ne disent mot dans leurs gloses sur les interprétations difficiles et qui s'étendent avec une singulière complaisance sur les textes que tout le monde comprend — Beethoven ne marqua pas de doigté là où l'on en aurait désiré le plus. Que lui importaient les «*dragomans*» chargés de traduire ses poèmes pour l'oreille?

De nos jours, à force de monter le Piano, on a fini par marcher dessus à son aise et les quelques doigtés de Beethoven se trouvent être aujourd'hui tout juste ceux qu'il ne

convient pas d'employer. Cet avantage remporté d'un mécanisme perfectionné, est incontestable. Il serait seulement à désirer que les pianistes ne se frottassent pas *toujours* d'huile en gladiateurs prêts au combat, parce qu'il a fallu courir un peu pour en arriver là.

Le Final de la première Sonate (prestissimo, *fa mineur*) est un morceau si franc, si dramatique, qu'il n'en existait pas dans le temps, qui pût lui être comparé, aussi les sympathies qu'il compte, lui furent-elles acquises bien après sa publication et le doux sourire de Haydn s'arrêta-t-il surtout sur cette coulée de lave qui parut généralement être une indécente monstruosité. Pour plaire «*en ces temps-là*» il fallait «*batifoler*» et ne rien incendier. C'est alors qu'on avait un fauteuil d'honneur dans les concerts comme Haydn que les plus grandes dames de Vienne y conduisaient en lui baisant parfois la main, quand personne n'offrit à Beethoven le moindre petit escabeau si peu rembouré qu'il fût.

Le premier Allegro (*la majeur*) de la seconde Sonate, d'une coupe hardie et incisive, prélude par la franchise et l'imprévu de son plan, par les développements symphoniques de sa seconde partie, aux compositions de la seconde partie, aux productions de la seconde manière de Beethoven. Ce morceau est déjà en quelque sorte affranchi des traditions de l'ancienne musique de chambre. Le mouvement en est si vif ($^3/_4$ Allegro vivace) et les traits en triolets de doubles croches de 12 à la mesure sont d'une si grande rapidité, qu'on aimerait s'y voir essayer le mécanisme des pianistes du jour. Il convient assez de partager ces traits de basse entre les deux mains aussi souvent que la main droite

est libre, afin de leur donner le plus de son possible. On fera bien d'intervertir les rôles, de donner à la main droite ce qui est à la main gauche et même à la main gauche ce qui est à la main droite, pour peu que l'on désire approcher de l'effet que ce morceau produirait sous les archets d'un orchestre. Dans peu de compositions le doigté à employer joue un rôle plus important. L'ancienne école dont le Piano (*cembalo*) était et plus facile et plus maigre, n'aimait pas à confondre les parties et ne mêlait point les rôles que l'usage s'était plu à partager, une fois pour toutes, entre les deux mains. Quand la basse parlait et que les autres parties comptaient des pauses, la main droite était condamnée à l'inaction pour mieux accuser ces partages. Ce n'est plus aujourd'hui une considération toutes les fois que l'effet obtenu par un emploi volontaire des deux mains, est plus grand sans qu'aucune partie du morceau en pâtisse. La figure très-précipitée des triolets en doubles croches du premier Allegro, notée dans le système de la main droite, sera toujours et quoi qu'on fasse, saccadée, dure, sans liaison, si la première note de chaque «grupetto» n'est pas donnée à un doigt de la main gauche, si les deux autres notes du groupe ne sont point rapidement continuées par le cinquième et le pouce de la main droite. La croche qui couronne les traits ascendants de la basse (triolets en doubles croches) rebondira mieux, enlevée qu'elle pourra l'être par la main droite, que tintée par le pouce de la main gauche arrivant épuisé au terme de sa course. Il y a quelques rares Sonates de Haydn et de Mozart dont le premier Allegro est à deux temps, mais c'est presque toujours pour

être plus batifolant, pour être plus faible. Quand un premier morceau de Beethoven est à deux temps, c'est pour concentrer son idée, pour serrer comme dans un étau l'appareil des moyens destiné à l'exprimer. C'est pour être plus fort. Tel est l'Allegro de cette Sonate, tel le «Kyrie» de la Messe de Beethoven en *ut*, tel le premier morceau de la Symphonie en *ut mineur*, de la Symphonie avec choeurs. La première partie de l'Allegro de la Sonate en *la* finit par trois accords sur la dominante, repétés au commencement de la seconde partie; suivent deux mesures de silence — le *mi* du médium résonne seul, puis ce *mi* avec la tierce *mineur* et la quinte, puis encore le *mi* seul, suivi de l'irruption du motif en plein *ut majeur* qui brise en cataractes ces digues. Cette transition, marquée au coin du génie quoique fort simple, montre la secrète analogie des tonalités relatives «*plus*» la manière de s'en servir. Le ton mâle *d'ut* relève le *la majeur*. On peut regretter seulement que le piano ne suffise pas à remplacer les trémoli des archets d'un orchestre auxquels les instruments à vent jeteraient avec bien plus d'effet le motif. Après quelques développements en *mineur* où la dixième en appogiature disparait presque dans les secousses des basses sur les temps faibles et restera une difficulté d'exécution; un chant qu'on dirait s'exhaler de quelque chanson russe, prépare délicieusement la réprise du motif en *la majeur*. Ce premier Allegro est déjà l'oeuf d'où éclot l'aigle de la Symphonie en *la*.

L'Adagio ($^3/_4$ Largo appassionato, *ré majeur*) est tout un petit «*oratorio*» et rappelle la majestueuse manière de Händel que Beethoven mettait au dessus-de tous les compos-

teurs, dont il disait qu'il aurait voulu s'agenouiller tête nue sur son tombeau. Ries p. 84; Schindler p. 170, 2. Nachtrag. Trouver en ces temps, dans une composition à l'humble adresse du Piano qui était encore clavecin, un morceau de ces proportions, mais c'était effrayant, comme le serait un bon et véritable boa étendu de son long sur les chemins ratelés de nos jardins. C'était épouvantable et surtout *condamnable*, Haydn «*d'ailleurs*» l'avait laissé penser. — Cet Adagio égalait pourtant les Messes de Joseph et de Michel Haydn. Le chevalier Seyfried a arrangé cette page magnifique pour orchestre (morceaux choisis de Beethoven, arrangés pour gr. orchestre). Le Scherzo (*la majeur*) serait à sa place dans une boite à musique. C'est une bluette charmante, qui flatte l'oreille et qu'il faudrait employer pour convertir les personnes qui prétendent qu'il n'y a que du savant dans Beethoven. Le chant passionné du Trio (*la mineur*) a le caractère des chansons russes. Il est probable que Beethoven devina cet élément slave. Le thême russe qu'il traita beaucoup plus tard dans l'Allegretto (Scherzo) du Quatuor en *mi mineur* et cet autre dont il defraya le Final du Quatuor en *fa* lui avait été fournis par le comte Rasoumovsky auquel s'adresse la dédicace du Quatuor. Le nombre des chansons russes connues en Allemagne, est aujourd'hui même restreint, Beethoven composa cette Sonate en 1796; il avait 26 ans. L'on devait à peine connaitre alors en Allemagne *une* ou *deux* chansons russes. Cette manifestation de l'élément slave dans Beethoven n'est pas sans intérêt.

Le Rondo (*la majeur*) a sept pages. Ses développements

se prévoient. Le motif et le second membre de son dessin mélodique seuls sourient du sourire de Beethoven. Ce Rondo est au fond épuisé à la 12^{me} mesure — il en présente 189 dans le rhythme de $^{1}/_{4}$.

Le mineur est assez banal, dès la première note on voit comme à travers un «Judas» ce qui va suivre, chose presque sans exemple dans Beethoven. *Les charmes de Paris, les charmes de Londres* et d'autres localités; le Rondo inoffensif, le Rondo «*Kalkbrenner-Moscheles*» est le collatéral de cet enfant naturel du jeune âge de Beethoven. Ce Rondo rappelle la manière de Field auquel il est antérieur. Field a même montré une invention supérieure dans son Rondo en *la* de 49 mesures *), dans quelques nocturnes, ce qui ne l'a pas empêché d'aller emplir sa petite cruche à la source féconde de Beethoven. C'est ainsi qu'on prendrait le charmant petit Rondo pour Piano en *sol* de Beethoven (voy. le N. 2 de la seconde sect. du Cat.) pour une composition de Field, tant ce dernier l'a imité. Le premier nocturne de Field malgré quelques naïvetés harmoniques et rhythmiques, ravissantes d'ailleurs, est le père du nocturne mo-

*) Composé à Moscou, édité par Simrock à Bonn sous l'intitulé Rondeau-Favori: ce délicieux petit morceau refleurit après un long espace de temps à Milan (chez Ricordi) sous ce nom: «le Midi, Rondeau précédé d'une pastorale,» nouvellement composée par l'auteur à l'occasion de son concert donné au théâtre de la Scala. La pastorale c'est l'ancien Rondeau-Favori avec des changements dans les traits qui en font une fioriture de Piano. Quant au Rondeau il n'y a qu'une pompe pneumatique pour fournir un vide plus complet — et le croirait-on? l'intitulé: «le Midi» a trait à une pendule sonnant midi, système de plaisanterie en vogue autrefois, abandonnée aujourd'hui.

derne. Chopin lui-même nous a souvent exprimé cette opinion. Les *Concerto* de Field au contraire sont des «*epistolae ad familiares*» s'adressant aux pianistes de son école dont la génération est éteinte quoiqu'elle ait été en quelque sorte continuée par Chopin. Field prouva qu'on peut être grand dans un petit genre; son toucher, sa phrase n'ont été égalés par personne, mais un genre n'est pas un «cosmos» comme en créèrent Haydn, Mozart, Beethoven: un genre périt.

La troisième Sonate (*ut majeur*) est très-distancée par les deux premières, excepté l'Adagio et le Scherzo. Le premier Allegro est une espèce de Toccata brillante, sa facture est une fusion du style de Haydn d'avec le style de Mozart. Cet Allegro ne vise pas bien haut tout en avouant d'assez grandes prétentions dans son pompeux début. La manière dont le chant y est traité avec un accompagnement de note sur note, est ce qui se trouve dans Beethoven de plus ostensiblement imité des Sonates de Piano de Mozart; la phrase triomphante à la 21e mesure fait souvenir de certains accents de Don Juan. Ce morceau est le seul où Beethoven ait trouvé le temps de penser au Piano, au Pianiste; le seul où l'on reconnaisse des passages (160e mesure) qui n'ont d'autre prétention que d'être des passages religieusement répétés sans changement aucun dans la seconde partie, à la bonne place, à la place prévisible et prévue. Cet Allegro est moins un Allegro de Beethoven qu'une honnête haquenée émérite provenant des haras de l'ex-clavecin. Les passages de l'Allegro, imités, perfectionnés par la milice des compositeurs pour Piano qui envahirent les premières années de ce siècle; ces passages ont fourni leur

contingent à la «*bravoure*» du Piano, pauvre calomnié qui ne se connaissait pas tant de courage. On trouve vers la fin de l'Allegro une cadence en sixtes; Beethoven paraît y avoir balancé s'il fallait faire du clavecin un maître ou un valet. Cette cadence présente le danger que Gulliver ne se prenne à éternuer et à occir dès-lors ce peuple nombreux. On sourit en lisant cette page des temps mythiques de l'auteur de la Symphonie pastorale, de cet appareil dressé pour tuer une mouche. Comme il était impossible à Beethoven de ne pas innover un peu et quand même, quatre mesures avant la cadence on voit une notation inusitée jusqu'à lui et qui au moyen de syncopes, figure les notes d'une gamme comme autant de parties intégrantes de la marche de l'harmonie. Cette notation se retrouve dans le Final de la Sonate en *ut dièze mineur* et dans le premier Allegro de la Sonate en *fa mineur* op. 57. A la 13e—15e mesures, avant la fin de l'Allegro, on remarque de brusques entrées s'arrêtant sur les temps faibles, puis une mesure de silence. Cette intention se retrouve absolument la même à la 28e mesure du premier Allegro de la Sonate en *ut mineur* op. 10. C'est le seul exemple d'une redite proprement dite dans les Sonates et qu'on peut expliquer par un oubli de Beethoven de l'usage déjà fait d'une intention ainsi caractérisée.

On s'arrête devant l'Adagio de la Sonate en *ut* (*mi majeur* $^{2}/_{4}$) comme devant la Vénus de Milo du Louvre — mû par un sentiment de respect pour la puissance de la beauté. Cet Adagio éléva le clavecin du temps à une expression élégiaque. Dans le mineur, la main gauche vient

se poser sur la main droite, comme l'ancienne école aimait à l'employer, pour déclamer une phrase passionnée qui, se déployant 34 fois sur les temps faibles de la mesure, passe par les aspects les plus divers avant de terminer sa carrière dans la reprise du majeur. Cette phrase dramatique, parlante, se rapproche de l'expression touchante du «Lacrymosa» du Requiem de Mozart. Cet admirable morceau emprunte les pompes du style d'église et les rend accessibles au Piano. Les divers timbres des instruments de l'orchestre relèveraient beaucoup les entrées opiniâtres du mineur, les timballes et les trompettes compléteraient l'expression triomphante de la grande entrée si inattendue en *ut majeur*. Le chevalier Seyfried en a fait l'essai (morceaux choisis de Beethoven arrangés pour gr. orchestre). Cet Adagio (82 mesures) est au nombre de ce qu'il y a de plus beau dans les Sonates de Piano de la première manière. On fera bien de le jouer indépendamment de la Sonate. Le Scherzo, *ut majeur*, est folâtrement enjoué avec une légère teinte de mélancolie dans le Trio (*la mineur*). Le Final (Allegro assai $^{6}/_{8}$ *ut majeur*) est une espèce de Rondo «à la Chasse.» Sans qu'on ait jamais pris la peine d'expliquer à quoi l'on y chassait; le Rondo «à la Chasse» n'en a pas moins été tué. La franchise avec laquelle est proposé le chant «*halali*» que sonnent les trompes, l'ampleur de l'harmonie, qui de *fa* reconduit en *ut*, épisode plein de mouvement auquel se mettent à mordre les basses; cet épisode montre la trace du dix «cors» égaré dans les haldes du clavecin de Beethoven. Observons encore dans le Final une façon nouvelle d'accompagner le chant. Supposez un accompagnement en

doubles croches sur la tonique d'*ut majeur*. Au lieu d'*ut* et de *mi* pour le premier groupe en doubles croches, de *sol* pour le second et de la répétition de ce «*grupetto*»: la troisième double croche passera à l'octave d'*ut*, le quatrième groupe d'accompagnement deviendra *sol* et *mi*; la main gauche accompagnera en sens inverse et le mouvement des doigts ne sera plus du cinquième au pouce, mais du pouce au cinquième. Cette manoeuvre de la main gauche force l'exécutant à concentrer son attention sur la figure, stimule les basses et les empêche de s'endormir. Le pouce est le pivot de ce mouvement: il s'agit de tirer de ces empêchements des étincelles électriques sur tous les temps de la mesure. Beethoven employa plus tard cette figure d'accompagnement dans le Rondo du Concerto de Piano en *mi bé mol*.

A l'exception du Rondo de la Sonate en *la* et des deux Allegro de la Sonate en *ut*, tout dans ces trois premières Sonates appartient et appartiendra toujours à la musique et non plus au seul répertoire du Piano. L'Adagio en *ré* de la Sonate en *la*, l'Adagio en *mi majeur* de la Sonate en *ut* en sont les morceaux hors ligne. Il ne reste qu'à rassembler un orchestre et des chanteurs et à donner le signal, l'Oratorio est tout trouvé.

Ces trois Sonates que Ries appelle l'oeuvre d'un géant, p. 125, sont, avec les trois premiers Trios de Piano, la première manche gagnée par Beethoven dans le combat de rivalité qu'il eut à engager contre Haydn et Mozart.

Sonate en mi bé mol majeur.

Opéra 7. 4e Sonate. Dédiée à la comtesse Keglevics.

Cette composition est déjà à mille lieues des trois premières Sonates. Le lion y fait trembler les barreaux de la cage où le tient encore enfermé une impitoyable école! — Si le premier Allegro ($^6/_8$) jette des gerbes de feu, il faut reconnaître dans le *Largo con gran expressione* (*ut majeur* $^3/_4$) *l'avénement d'un ordre de choses nouvelles* dans la musique de chambre. Ce beau morceau est un Oratorio de sainte extase à l'adresse du Piano. On dirait une larme tombée des yeux de la Madeleine dans la vallée de misère habitée par les hommes. Un de ces moments où l'homme se sent plus près de Dieu, les trésors de la foi inspirèrent cette scène.

Le troisième morceau, Scherzo, est bien la plus joyeuse compagnie qui fût jamais réunie au bord du lac, sur la pelouse verte, à l'ombre des vieux arbres, aux sons du galoubet champêtre. Nous ne sympathisons pas avec le Trio *mi bé mol mineur*). Il ne va pas à ces accents tendres et enjoués à la fois, pas plus que le Trio du Menuet de la Sonate en *ré* op. 10 ne va à ce Menuet, rêveuse chanson de Page amoureux la première fois. Dans la Symphonie pastorale, qui n'est autre chose que la nature agreste exprimée en sons, il semblerait voir sauter en l'air les sabots des paysans à l'entrée des deux temps qui figurent le Trio du Scherzo. C'est que là aussi éclate la foudre et arrive l'orage, mais ici, où le Scherzo caressait de gracieuses figures, vues comme au fond de l'eau, et jetait à peine une

note mélancolique dans toute cette gaîté, comme ces points noirs qui parcourent le ciel azuré de l'Espagne; pourquoi ce lugubre mineur en arpèges? cette voix d'airain à côté de la gaîté champêtre? — Nous l'avons déjà dit: en ces temps-là *on cultivait* fort le *Trio* du Menuet ou Scherzo et on le cultivait de préférence en mineur quand sa légitime moitié, le Menuet ou Scherzo, avait été proposé en majeur. Il fallait donc bien à Beethoven saupoudrer tout cela. «*Hoc volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas*» lui soufflait l'école. Les «*magister*» n'ont-ils pas de tout temps siégé en héros sur leurs banquettes et sû contenir le «*homo novus*»? Le motif du Rondo (*Poco Allegretto e grazioso*) est un chant des plus ingénus, des plus tendrement suaves. Il respire cette foi dans les affections, qui est le bonheur du jeune âge. Beethoven lui-même n'exprima plus tard que les régrets de l'avoir perdu. Le mineur du Rondo, reposant sur une figure de triples croches qui soulèvent les basses, parcourent tous les régistres et ramènent enfin radieux le chant, est un peu comme un enfant qui tourmenterait un hanneton et ne cesserait qu'après lui avoir arraché jusqu'à la dernière jambe, l'école en un mot, se reprend à y faire sa besogne, elle pressure sa thèse jusqu'aux derniers sucs. Ce mineur réfroidit, mais le changement enharmonique du motif qui s'épanouit avec un redoublement de tendresse console. Aujourd'hui l'on abuse du genre enharmonique: Mozart l'employa rarement (Final de la Symphonie en *mi bé mol*, Adagio de la 38e Sonate pour Piano et Violon); Beethoven n'en a fait usage qu'avec un merveilleux à propos (Rondo du Concerto de Piano en *ut mineur*, Scherzo du Quatuor

en *fa* op. 59, Onverture d'Egmont, Andante de la Symphonie pastorale, premier Allegro, 80e mesure, de la Sonate pour Piano et Violon en *ut mineur* op. 30.

Trois Sonates, ut mineur, fa majeur, ré majeur.

Opéra 10. Dédiées à la comtesse de Browne (5e, 6e, 7e Sonates).

Comme les trois Sonates op. 2, voilà encore trois Sonates réunies en un faisceau, tout un monde d'idées portant un seul chiffre d'oeuvre et notre «*torrent des hautes Alpes*» de bondir, de parcourir de riantes campagnes que personne n'avait encore aperçues, de s'approcher, par mille detours, du point qui lui donnera son nom en l'entraînant dans la seconde métamorphose du génie de Beethoven.

Le premier Allegro de la Sonate en *ut mineur* est le premier hors ligne des Sonates pour Piano seul, il ne marche pas, il bondit. C'est une esquise symphonique qui vous coupe la respiration à plaisir. Faut-il être injambe pour suivre cette chasse? Oh! ils n'y vont pas de main morte, ils savent fouiller le taillis et faire lever la bête (dixièmes *ré*, *fa*; *si naturel*, *ré*). Entendez-vous après le silence d'une mesure résonner ce son de cor, demandant réponse, venant des profondeurs des bois? en voilà subit un second qui lui répond et de bien près encore (*mi bé mol*, *ré bé mol*), il en part alors de tous côtés et de ce concert

s'élève un dessin mélodique pénétrant, à longues aspirations et la course de reprendre. Ce «*gruppetto*» de trompes de chasse arrivant à deux fois après un silence, quand on n'attend rien de semblable et qu'on est content de reprendre haleine, ce petit orchestre «d'instruments à vent» qui se répondent, suspendus à un fil dans l'air; c'est délicieux, c'est nouveau, c'est loin de la Sonate «*que me veux tu?*» de Diderot avec laquelle tant de personnes confondent Beethoven.

L'Adagio (*la bé mol majeur*) est un morceau pompeux et simple à la fois, on le dirait s'échapper des tuyaux d'un orgue. Il y a là de ce fini qui est le propre du vers de Racine; c'est poli comme l'acier sauf le trait en quadruple-croches qu'il s'agit de précipiter dans son ascension en volute gracieuse, sans triolets, sans «*accrocher*», sans ternir cette surface resplendissante comme les glaces de Venise aux formes arrondies. Cet Adagio est à deux temps; sur la première croche de l'accompagnement du trait dont nous parlons (*la bé mol*, *si bé mol*, seconde majeure) se trouve posé un groupe de onze quadruple-croches, marquées douze, parce que Beethoven envisageait la croche d'accompagnement frappant sur le silence, comme la première quadruple-croche. Il lui voulait évidemment un rhythme régulier, point de triolets qui heurtâssent l'accentuation des temps forts de la mesure. Le second groupe de ce trait ascendant, reposant sur la seconde croche de l'accompagnement (*la bé mol*, *si bé mol*, seconde majeure), se compose de six quadruple-croches et d'une double croche. Ces six quadruple-croches doivent s'écouler regulières comme feraient

des croches dans un rhythme de trois-quarts d'un mouvement rapide, l'*ut* au-dessus des portées, c'est-à-dire la double croche finissant le trait, devant seule être introduite par «*fraude*», pour ainsi dire. L'oreille ne s'en apperçoit point, car «*l'ut*» (une double croche) syncope un autre *ut* et l'accompagnement frappe sur le silence produit par la syncope. Le premier groupe doit s'écouler de même et comme feraient douze doubles croches dans un rhythme de $^3/_4$ d'un mouvement rapide.

On voit des barbares aux doigts déliés, trouver moyen de se laisser choir sur cette surface unie, comme dans un escalier tortueux qu'ils descendraient quatre à quatre. Ils marquent six groupes à trois notes, en prenant pour base du premier triolet, la note de l'accompagnement frappant sur le silence. Habitués à parcourir indifféremment le plus de notes possibles, ces abeilles ouvrières sans sexe du Piano qu'on ne saurait honorer du nom de pianistes, une fois leur note donnée, ne voient plus rien au-delà, quand rien n'est indifférent dans les grands maitres, auxquels la note «*surnuméraire*» des modernes était inconnue.

Le Final de cette Sonate en *ut mineur* est un «*Prestissimo*» $^4/_4$ d'un extrême entrain. C'est un carton symphonique et le chant y éclate en zigzags comme l'éclair dans une nuit voilée d'orages.

Ce morceau incisif, bref (122 mesures), haletant, d'une extrême vigueur, se prête à être dit séparément de la Sonate. Il est du nombre de ceux que tout Pianiste devrait savoir par coeur en faisant un choix dans Beethoven de ce qu'il y a de plus caractéristique et de plus facile en même

temps à loger dans la mémoire. Le motif du premier Allegro ($^2/_4$) de la seconde Sonate (*fa majeur*), nous rappelle cette «*fleur bleue au coeur d'or*» que le poète Novalis chercha toute sa vie sans jamais la cueillir, mais les riches développements que Beethoven prodigue d'ordinaire à ses phrases mélodiques ne viennent pas. Cet Allegro est maigre, sa seconde phrase ne serait point déplacée dans quelque opéra bouffe et n'appartient point à l'idée fondamentale du morceau. On dirait dès la 30^e mesure, un Duo, une altercation survenue entre le comte Almaviva et le barbier. C'est dans la troisième phrase de l'Allegro que Rossini pourrait avoir trouvé *son Figaro qui*, *Figaro là*; dessin mélodique de trois croches, proposé sur le temps faible de la mesure, accompagné d'un roulement de doubles croches en triolets aboutissant à un trille dans le grave. Les développements en mineur de la seconde partie, grêles et maigres arpèges, ne laissent pas deviner le génie de Beethoven. Ces remplissages ont tant modulé qu'ils finissent par ramener en *ré majeur* le motif exprimé d'abord en *fa*; cette entrée est d'une délicieuse fraicheur, on dirait une goutte de rosée tombée dans le calice d'une fleur. Le reste n'est qu'une redite par manière d'acquit des premiers développements.

Vient le Scherzo (*fa mineur*), un des plus beaux de l'oeuvre de Piano du maitre. On dirait la scène du «*Blocksberg*» dans «*Faust*». Les voyageurs nocturnes qui y arrivent ont une étrange façon. Les morts vont vite et quelles plaintes ils gémissent! Enfin le silence se fait; un majestueux majeur (*ré bé mol*) à grandes lames d'harmonie

réunit tout ce monde, le maître à eux tous, prend la parole. Cette grande voix est une puissante phrase mélodique dans le grave qui offre bientôt les aspects les plus divers et atteint au *fa aigu*, après avoir fouillé les profondeurs des basses. Ce majeur, figurant en Trio du Scherzo, rappelle le grand style rhythmique de la «Symphonie héroïque». Le fréquent emploi des syncopes, les combinaisons de la mesure à deux temps, forcées par les entrées des basses sur les temps faibles, à se faire place dans la mesure de trois temps, ne laissent pas affaiblir un instant l'intérêt. Ce morceau que Beethoven lui-même ne surpassa guère depuis dans les Sonates, porte le simple intitulé «*Allegretto*». Nous l'avons nommé Scherzo parce qu'il appartient à ce patron par les proportions corélatives de ses divisions et la nature de son rhythme. Il est Scherzo à la manière de ce qu'on nomme ainsi dans la Symphonie en *ut mineur* dont les premières mesures, comme l'a dit M. Berlioz (Voyage musical p. 303): *quoiqu'elles n'aient rien de terrible, causent cependant cette émotion inexplicable qu'on éprouve sous le regard magnétique de certains individus.* Le Scherzo de la Sonate en *fa* appartient déjà à la seconde, à la grande manière de Beethoven. Ses proportions sont encore limitées, sa portée est déjà immense. La Sonate où fut enfoui ce joyau, est au contraire un produit du jeune âge de Beethoven et même un des plus faibles. Le Final (Presto $^{2}/_{4}$) est un fugué sans intérêt auprès du Scherzo. Ce Final est au Scherzo ce que pouvaient être, comparées au génie de Beethoven, les personnes qui, par les hazards de la vie, logèrent un jour sur le même carré que lui, à Vienne! Nous avons appelé le Scherzo une scène

du «*Blocksberg*». D'autres comparaisons en rendraient aussi bien le sens mystérieux. Aussi le propre de musique, nous croyons devoir le dire pour l'intelligence de cet essai, n'est-il point de devenir matériellement palpable, mais de reveiller des idées *analogues* à celle que le compositeur voulait exprimer. «Die Musik soll und darf nicht überall dem Gefühl eine *bestimmte* Richtung geben;» mot de Beethoven. *Sch.* p. 291, 1. Nachtrag. La musique a atteint son but pourvu qu'elle ait fait surgir une idée poétique dans l'exécutant, dans l'auditeur. La même musique peut très-bien donner des pensées de trisstesse à l'un, des pensées de gaité à un autre; c'est une affaire de circonstances secondaires, étrangères à l'art, et ce vague même est un des titres de la musique à l'élément de l'infini qui en est l'âme. Ce qu'il importe, c'est qu'une idée ait présidé à l'oeuvre du musicien. Cette idée trouvera son écho. Elle peut subir mille métamorphoses dans l'âme du public pourvu qu'elle en subisse. *Sensit puer; salva est res!* Elle n'en subira pas, elle ne dira rien, si le compositeur n'avait rien à dire.

La troisième Sonate (*ré majeur*) est une des plus symphoniques. Le premier morceau (Presto *C*) jaillissant comme une fontaine et le Final présentent le caractère de la seconde manière, un autre ordre d'idées que les Sonates que nous venons de parcourir. Le chiffre d'oeuvre de cette Sonate est cependant trop reculé pour la ranger dans la seconde manière. Le premier morceau est fougueux, étincelant de verve, le Largo (*ré mineur* $^6/_8$) on ne peut plus lugubre. Lire ce Largo, c'est soulever une pierre tumulaire. Il comblerait la mesure de la douleur humaine si

les Adagio de la seconde et troisième manières ne nous attendaient pas. Les «*gruppetti*» de triples croches sont d'un effet tout dramatique. Une douleur poignante, sans espoir, fait seule entendre des sons aussi déchirants! Il y a du Laocoon dans ce Largo. Les divers timbres de l'orchestre rendraient cette grande scène plus intéressante encore et elle est si belle que l'instrumentation se ferait d'elle-même. On demanda un jour (1831) à Beethoven: pourquoi il n'avait pas mieux aimé indiquer dans les Sonates les idées qu'elles étaient censées exprimer. Il n'en était pas besoin, dit-il, les *temps* étaient plus poétiques (on dirait que les temps ne sont jamais poétiques, mais qu'ils l'ont toujours été); tout le monde, poursuivit Beethoven, comprenait que ce Largo est un tableau de la mélancolie, que les deux Sonates op. 14, retracent le combat entre deux principes opposés. *Sch.* p. 198. Le Menuet de la Sonate en *ré* nous a toujours paru être quelque candide exhortation de page, amoureux la première fois, toute une ballade d'amour enfantin d'une confiance sans bornes dans l'objet adoré. Nous ne voulons pas *blâmer* le Trio, toujours est-il, qu'il est difficile, si non impossible, de le faire cadrer avec le Menuet auquel il semble ne pas appartenir.

Arrêtons-nous au Final, un des morceaux les plus extravagants de Beethoven. Si vous désirez connaître tout ce dont il est capable poussé à bout de patience, déployez ce Final, espèce d'Orlando furioso. Il respire une conscience de force, une conviction de tout ce qu'il est permis au génie *d'oser;* il montre un dédain d'antécédents qui équivaut presque à l'abus des plus éminentes qualités. Comme le Piano

dut trembler quand ce cauchemar fut composé pour lui. Pour peu qu'on revienne au morceau on l'aimera à cause même de son étrangeté, et c'est là assurément un grave sujet de réflexion pour le pianiste assez bien inspiré pour voir autre chose dans l'art que l'accomplissement d'une formule. Quelle humiliation que de n'avoir qu'une main à donner à cette furibonde phrase mélodique à laquelle les basses parviennent à peine à jeter quelques notes d'accompagnement. On dirait en variant un mot de Sheakspeare: un royaume pour 20 violons de la société des concerts de Paris! On rencontre vers la fin du morceau, des entrées à réponses sur les temps forts de la mesure parcourant inquiets et sous une pluie l'étincelles enharmoniques, tous les régistres, frappant à toutes les portes, distribuées assurément dans la pensée du maître, entre tous les combattants de l'orchestre jusqu'au timballier. Cette grande phrase a rendu bons services à plus d'un opéra à sujet «infernal», La reprise de l'idée fondamentale après l'avant-dernier point-d'orgue, est accompagnée d'une figure de basse en sons inverses d'une difficulté extrême d'exécution. Il s'agit de sauter une bonne fois 13 touches du Piano. Pour ce «*salto-mortale*» de *Clown* on vous accorde un quart de soupir, et tirez-vous de là. Le moindre retard et vous comptez des malheurs sans nombre, la *phrase* n'existe plus. Cette monstrueuse improvisation, le croirez-vous? Beethoven l'appela «Rondo»! par dérision sans doute des «Kalkbrenner», des Rondo «*Gages d'amitié*» qu'il devait pressentir en voyant faire autour de lui les Sterkel, les Wölfl, pygmées dont aucune note ne vit plus et que les contemporains opposaient

à Beethoven. Le contemporain est singulièrement aveugle; Wölfl était le Thalberg du temps qui aura toujours ses partisans. Nous n'ignorons pas que Kalkbrenner, que nous avons nommé comme on nomme une maladie sans en nommer les variétés, est l'auteur de l'effusio musica, du rêve, du fou, *scène dramatique pour Piano*, dans laquelle un jeune artiste, trompé dans ses premières affections de coeur, texte Kalkbrenner, *exhale* à son Piano un élégant désespoir en triples et quadruples croches, alternant ingénieusement entre la dominante et la tonique. Il existe un traité de prélude de Kalkbrenner *à l'usage des Pianistes*. En musique même il n'y a qu'une vérité. Il est ingénieux d'avoir inventé une harmonie à l'usage des pianistes. Que n'entreprendront seulement pas les pianistes une fois que Kalkbrenner leur aura appris à préluder. Un prélude, ne pouvant se passer d'une idée est ou une composition ou rien du tout, restait le «*Prélude-Kalkbrenner*» que les honneurs du brévêt sans garantie du gouvernement français attendent peut-être. On a vu plus étonnant. En 1829, j'entendis Kalkbrenner jouer au Conservatoire de Paris un Concerto en *la majeur* de sa composition après la Symphonie en *la* de Beethoven. Jamais corps céleste ne disparut aussi complétement par une éclipse que ce Concerto du fermier général des élégances du Piano, exercice de 1829. Quelques jours plus tard j'allai voir Kalkbrenner en compagnie de Liszt. Pensant encore à son échec en *la*, il nous fit complaisamment la démonstration de ce qu'il appelait une marche de quintes dans le Final de la Symphonie. Kalkbrenner qui, vingt ans plus tard, est allé passer l'été à Ischia, aura été vexé d'y

retrouver la Symphonie en *la*, étendue à ses pieds, suspendue sur sa tête, dans les flots azurés de cette mer, dans ce ciel sans nuages. Oh! Vous tous qui exercez la vente du manuscrit de Piano; si vous le faites pour pouvoir habiter l'île enchantée, il faut bien vous absoudre.

Sonate pathétique, ut mineur.

Opéra 13. Dédiée au prince Lichnowsky. 8e Sonate.

Nous voudrions ne pas avoir à parler de cet ouvrage après les flétrissures qu'il a subies pendant cinquante ans dans les pensionats et autres institutions où l'on n'apprend *pas* le Piano. Le nom de Beethoven y résonne-t-il d'aventure? la Dame du logis sort, non sans peine, de dessous des cahiers richement reliés un papier *écorné* qui n'eut seulement pas les honneurs de la sépulture en maroquin. Livré au naturel, son sort fut d'être dépécé par les élèves comme l'âne mort à la barrière des combats dans le roman de J. Janin. Du plus loin que vous voyez le cahier vous vous écriez effrayé: Madame, c'est la pathétique! «Oui, Monsieur, c'est *Beethoven*»; fait-elle avec un sourire capable. Prenez alors la poste, l'omnibus même qui viendrait à passer, mais n'entendez pas une timide et charmante enfant, les cheveux roulés en spirales vous servir la «pathétique»

au sucre d'orge. Une pauvre petite et innocente créature, vient-elle de passer par les Exercices de Cramer; aventura-t-elle un pied timide dans les Rondo de Czerny; remplaça-t-elle une camarade autrement «*forte*» (expression consacrée) dans le petit tambour, «exécuté à six mains,» un jour de gala du pensionat; la *pathétique*, le cahier redouté, devient inévitable et la petite bouche rose qui jusque-là ne connut que les flûtes au lait les jours ordinaires et les dimanches soirs une bavaroise, doit désormais s'ouvrir grande à cette tranche de pain bis au gros sel qui lui arrive entre la prière du matin et une leçon de géographie. C'est pis quand c'est une personne adulte qui vous joue la Sonate et surtout fort compromettant pour elle, car elle ne saurait en venir là que par un devoûment extrême pour votre personne. Comment les hommes peuvent-ils aimer «*cela*»? se dit-elle. Si c'est une pianiste rénommée, une de celles qui méprisent souverainement quelques misérables noires, quelques simples croches; c'est sans salut; il n'y a qu'à s'exclamer avec le Kreissler de Hoffmann: Dieu que je voudrais qu'il poussât des mains dans les gants que cette dame promène sur le Piano. Le martyr fini; ouvrez-vous le cahier *pour vous distraire*, vous y lisez: «*soigneusement revue, corrigée et doigtée par Czerny* (édition Cranz); c'est le coup de foudre! Czerny *corrigeant* Beethoven quand il n'a fait que revoir les «*épreuves*» d'une «*trentième*» édition. N'entrons point dans les détails de la Sonate pathétique, doigtée par Czerny et même par Greulich, métronomisée par Moschèles et qui n'échappera pas le chloroforme. Hâtons nous de dire qu'elle est simplement magnifique, que les nuées de sauterelles qui

en dévastèrent jusqu'au jour d'aujourd'hui l'Adagio, ne purent en détruire la calme grandeur. Son style mélodique rappelle l'Adagio de la Sonate en *ut mineur* op. 10, la belle phrase à la 22e mesure qu'on dirait être un solo de Clarinette, un épisode de la cavatine d'Agathe du Freischütz. On dirait le motif du Rondo un peu trop batifolant à côté de l'héroïsme de la Sonate; c'est qu'il faut savoir l'élever à une expression pathétique, dont il est aussi susceptible que le Final du quatrième Quatuor de Beethoven (*ut mineur*) dont le caractère s'en approche. Ce Rondo se jouera encore que les professeurs de Piano, qui l'enseignent, auront passé à l'état de rentiers aux Batignolles, montagne Sᵉ-Géneviève, ailleurs. N'oublions pas la phrase syncopée du Rondo (78e mesure) qui n'a d'égale que l'épisode du Fiaal du Septuor, alors que la contre-basse se met à marcher *«pizzicato»* sur la tonique de *la bé mol*, comme on ferait sur une traînée de poudre fulminante.

Quand le pensionat en arrive là, il explique la fugue (!) à ses *«internes»*. Notez encore que ce titre de *«pathétique»* ne flatte pas médiocrement les jeunes coeurs, enchantés de la permission d'être pathétique un petit quart d'heure. A l'encontre des créations que Beethoven chérissait bien autrement, la Sonate pathétique se concilia d'abord la faveur générale et la conserve. *Habent sua fata libelli!*

Il y aurait un intéressant parallèle à établir entre l'introduction (*Grave*) et l'introduction de la *dernière* Sonate op. 111. Toute la vie de l'artiste, abreuvée d'amertumes, est comprise entre ces deux péristyles d'une architecture sans nom. Ces extrêmes sont en quelque sorte exprimés par les

disparates qui séparent la tonique (premier accord de l'introduction de la Sonate pathétique) de l'accord de septième diminuée qui, d'un bond en arrière, saute de *mi bé mol* à *fa dièze*, au début de la Sonate op. 111. On a une Sonate pathétique de Lipawski qui rappelle le style de la Sonate de Beethoven dans les choses secondaires, dans la notation, dans les accompagnements, dans la manière d'entrecouper un Allegro de quelques mesures d'un Adagio épisodique, dans le patron et la disposition, dans l'intitulé enfin. On a supposé que cette Sonate, rare dans le commerce de la librairie et que nous avons vue dans la bibliothèque du prince Odoewski à St.-Pétersbourg, est antérieure à celle de Beethoven; on a dès-lors voulu la considérer comme une oeuvre de haute originalité, parce que Gerber dit que Lipawski «*florit*» vers 1790, alors que Beethoven n'avait pas seulement composé ses trois premières Sonates (1796). Mais il y a erreur. La Gazette musicale universelle de Leipzic analysa la Sonate de Lipawski en novembre 1805, la Sonate de Beethoven en février 1800. Cette différence de dates entre les articles de la gazette en établit une entre les dates des Sonates. Les articles de la gazette ne coïncident pas toujours, il est vrai, avec l'époque de la publication des compositions dont ils rendent compte, mais ils ne sont guère en retard que pour les ouvrages les plus importants, exigeant des analyses détaillées. La gazette parle bien à l'année 1799 des compositions de Beethoven op. 10, 11, 12 que nous savons dater de la même année; pourquoi en aurait-il été autrement de la Sonate de Lipawski, de la Sonate de Beethoven, dont le chiffre d'oeuvre 13 suit l'o-

péra 12, comme 1800 suit 1799? Gerber cite des Variations de Lipawski op. 23 qu'il dit dater de 1803, puis la Sonate pathétique de Lipawski qui est opéra 27, sans en indiquer l'époque. Si l'opéra 23 de Lipawski est déjà postérieur de trois ans à l'année où la gazette analyse la Sonate de Beethoven, son opéra 27 l'est nécessairement davantage. Il faut en conclure que la Sonate de Lipawski est une imitation du style de Beethoven; d'ailleurs, la Sonate de Lipawski ennuie, la Sonate de Beethoven intéresse; Lipawski en resta là, Beethoven créa le cosmos d'idées qu'on lui connait et dont la Sonate pathétique n'est qu'un échelon.

Sterne a divisé les voyageurs:

en voyageurs désoeuvrés,
en voyageurs par nécessité,
en voyageurs vaporeux,
en voyageurs innocents et infortunés,
en voyageurs simples.

Il convient de distinguer dans le public de la Sonate pathétique qui, assez souvent, paie pour toutes les autres:

les indifférents,
les ennuyeux simples,
les ennuyeux avec circonstances aggravantes,
les affreux et

quelques bonnes âmes trouvant moyen d'interrompre le bruit des cuillers à thé, des tasses et autres ustensiles faisant en certaines localités concurrence à la Sonate pendant qu'on l'y exécute. Cette Sonate devient alors une des hautes études de patience du pianiste. L'exécutant qui loin de sau-

ter à la gorge de l'individu qui résume le plus fidèlement l'auditoire composé d'une des cathégories ci-dessus mentionnés, sait, au contraire, accueillir avec un sourire les éloges qu'on lui prodiguera, car ces publics-là ont la cruauté de dire qu'on les amuse — ce pianiste est le véritable premier prix dont Kalkbrenner fut le classique et imperturbable modèle.

Nous remplacerons le Scherzo qui manque dans la Sonate pathétique par un mot de Chopin. On sait que l'aversion de se faire entendre, n'était surpassé dans Chopin que par celle que lui inspirait une invitation à dîner. Un jour l'artiste fut pris au dépourvu, il fallut obéir à une dame et accepter à dîner. Chopin se vengea à sa manière du dîner en y touchant le moins possible. Enfin il allait avec joie recouvrer sa liberté quand l'amphitrion, qui poussait l'abus d'une imagination féconde jusqu'à croire que l'artiste lui devait quelque chose, lui demanda d'un ton capable de *leur* jouer *«un petit morceau»*. Grande fut la stupeur de Chopin, cette exorbitante proposition de jouer un petit morceau, ne pouvait lui être faite dans des circonstances plus fâcheuses, l'après-dîner étant l'heure climatérique de l'artiste, l'heure où il lui est presque permis de se croire un homme comme les autres. Rassemblant tout ce qu'il put trouver de fiel dans son charmant corps frêle, à bout de patience, Chopin soupira plus qu'il ne fit cette réponse: ah! Monsieur, j'ai si peu mangé! Un Scherzo dans la Sonate pathétique n'eût pas mieux dit.

Deux Sonates, mi majeur, sol majeur.

Opéra 14. Dédiées à la baronne de Braun. 9e et 10e Sonates.

Ces délicieux petits ouvrages réposent du héroïsme de la Sonate pathétique. La phrase en blanches du premier Allegro de la Sonate en *mi majeur* simplement accompagnée s'élève légère, comme la première alouette du printemps s'élance joyeuse au ciel. Il y a dans ce morceau comme un premier beau jour après les rigueurs de l'hiver. Qu'elle est insinuante et mélancolique à la fois la figure en doubles croches à laquelle répond celle exactement pareille de la basse, dans le premier Allegro de la Sonate en *sol*. On dirait la querelle de deux amants d'accord sur le fond, divisés pour le moment. Aussi, après quelques armistices et la reprise des armes, la paix arrive-t-elle heureuse ; les groupes opposés ne font plus qu'un et les deux fortunés finissent-ils par naviguer de conserve comme deux fleuves confondus dans un même cours. L'histoire vous paraît-elle vulgaire ? C'est que vous ne connaissez pas les trésors du coeur de Beethoven. Après le point d'orgue de la seconde partie de l'Allegro, le motif présenté à la neuvième mesure de la première partie, se trouve être modulé sur la dominante d'*ut* au lieu de rester dans la tonique de *sol* ; c'est comme un parfum. L'Andante arrive comme la raison, qui arrive souvent trop tard. L'Andante prêche le «*sentiment*» et le prêche si bien qu'il finit par être «*raisonnablement*» aimable. Mais

pour ne point l'effrayer le sentiment, vous pouvez lui laisser encore un instant sa folâtre mousseline de la course à travers champs de tantôt, avant de l'enfermer dans le juste-au-corps de l'Andante où il va être varié *«le sentiment»*. Le Scherzo qui, cette fois, clôt la Sonate; grillon qui dût figurer au char d'une fée; sauterelle qui ne connait que son pré et ses fleurs; le Scherzo est un morceau de bonne gaîté qui n'a pas d'âge et ne saurait en prendre. Le morceau finit comme si le poète soufflait sa lampe. Nous conseillons aux exécutants de prendre la dernière note du second doigt de la main *droite* et les deux *«avant-dernières»* avec le pouce et le troisième doigt de la main gauche, quoique le grupetto soit marqué pour la seule main gauche. On souffle mieux la lampe!

La soeur jumelle de cette grâcieuse et modeste production, la Sonate en *mi majeur*, la première de l'opéra 14, est une fière patricienne auprès de cette rieuse et folâtre enfant. Si la Sonate en *sol* rappelle les petits tableaux de l'école flamande: une plaine, une mare d'eau où nagent quelques plantes grasses, puis rien, et savent cependant captiver la pensée; la Sonate en *mi* ressemble à une des grandes dames de van Dyk dont le visage est frais et rose autant que le maintien austère et grandiose. Nous ne voudrions pas toutefois du rude escalier de doubles croches en tierces à la cinquième mesure de l'Allegro. Nous concevons que des artistes éminents parviennent à faire de ce passage raboteux une pente douce; mais il ne faudrait rien moins que le Quatuor des frères Müller pour en faire une chose grâcieuse. Ce trait, remplissage oiseux, on le retrouve

dans l'Allegro du Quatuor en *ut* avec la fugue (34e mesure). Mais là, du moins, il est motivé et forme une espèce de trait pour le Violoncelle qui rappelle un passage de l'Allegro du gr. Quatuor en *ut* de Mozart (35e mesure).

L'Allegretto de la Sonate (*mi mineur*), paraît être mécontenté de la tant haute condition de l'Allegro. Il la pleure en mineur et l'espoir ne lui arrive que dans l'entrée en *ut majeur* qui figure comme Trio et que Beethoven appela «Maggiore.» C'est un peu dans cet «*espoir-là*» que Weber pourrait avoir trouvé le Trio des paysans-chasseurs du Freischütz: «*Oh lass' Hoffnung*» ou bien, tous les espoirs se ressembleraient-ils? Beethoven qui paraît avoir affectionné de jouer la Sonate, aurait fait de l'Allegretto plutôt un Allegro furioso, *Sch.* p. 324. Le troisième et dernier morceau de la Sonate (Rondo, Allegro commodo) ne présente plus d'intérêt. Beethoven n'y paraît en personne que dans la seconde phrase en blanches, aussi belle que le reste est banal, chose si rare dans les oeuvres de cet auteur qu'on a presque plaisir à la signaler. Schindler (p. 223) ne parle avec quelque détail que des deux Sonates op. 14 qu'il eut le bonheur de travailler avec Beethoven (*Conversations-Heft* p. 280). Ces Sonates seraient l'exposition de deux principes opposés l'un à l'autre dont Beethoven aurait appelé l'un, le principe suppliant (*das bittende*) l'autre, le principe récalcitrant (*das widerstrebende Prinzip*). Cet antagonisme en petit format, viendrait à cesser, pour la Sonate en *sol*, dans les trois dernières notes du Scherzo en formulant un «*oui*» (*ja*) de la part du principe récalcitrant vaincu dans *ses* résistances. Cette version, nous la trouvons un peu matérielle. Le principe récalcitrant

fait aussi bien sa paix à la fin du premier Allegro de la Sonate en *sol* sans attendre pour cela le dernier morceau lequel pourrait à peine passer pour présenter les idées de l'Allegro par bribes.

Nous ne partageons pas davantage la manière de voir de Schindler quand il dit que la Sonate en *fa mineur* op. 2, la Sonate en *ut mineur* op. 10, la Sonate pathétique et la Sonate quasi Fantasia en *ut dièze mineur*, présentent le même ordre d'idées que les deux Sonates op. 14 d'un bien petit style assurément, d'une facture bien inférieure, une fois qu'on les compare à ces Sonates auxquelles il serait difficile de reconnaître les deux principes opposés, à moins de les voir dans les alternatives des chants et des figures et non plus dans l'expression de l'oeuvre.

Grande Sonate en si bé mol.

Opéra 22. Dédiée au comte Browne. 11e Sonate.

Ce grand ouvrage d'un style plus élevé que les Sonates précédentes est toute une magnifique et triomphante épopée. Le premier Allegro escalade dès les premières mesures et par un entraînant crescendo, deux octaves du Piano que les «*gruppetti*» de ces doubles croches franchissent légers, de marches en marches, jusqu'au *si bé mol* au-dessus de

la portée. Cet Allegro ouvre majestueusement, comme un pylone conduit à un monument; ce monument c'est l'Adagio (*mi bé mol majeur*). Ses larges propositions (77 mesures dans le rhythme de $^{6}/_{8}$), la surabondance de ses incidents sont déjà *toute* la *grande*, toute la *seconde* manière de Beethoven. On trouve là de cette vague préoccupation de n'avoir jamais dit assez, de n'avoir jamais frappé ni assez fort, ni assez souvent qui est un des traits caractéristiques de sa seconde manière, et on croit le géant épuisé quand il est à peine arrivé au milieu de sa course qu'il marque d'une riche et double figure d'accompagnement qu'il faut comparer à des torsades de fruits et de fleurs sur lesquelles une nouvelle idée mélodique vient se poser, semblable aux grappes qui envahissent les treilles d'Italie. Ces festons en doubles croches sont un peu ceux dont Weber accompagne «le grand air» d'Agathe alors qu'elle croit entendre le bruissement de la feuillée qui lui dérobe le bruit des pas de *Max*. C'est bien à cet Adagio que peut s'appliquer ce que dit M. Berlioz des Adagio de Beethoven en général (Voyage musical p. 361): «Cette étonnante faculté d'être *toujours nouveau* sans sortir du *vrai* et du *beau* se conçoit jusqu'à un certain point, dans les morceaux d'un mouvement vif; la pensée aidée alors par les puissances du rhythme peut, dans ces bonds capricieux, sortir plus aisément des routes battues, mais où l'on cesse de la comprendre, c'est dans les Adagio, c'est dans ces méditations extra-humaines où le génie panthéiste de Beethoven aime à se plonger.»

Le premier Allegro, regulièrement taillé, mesuré dans sa fougue, sobre d'épisodes, de tout ce qui n'appartiendrait

pas à sa première idée mélodique, à son dévis, accuse par-là même le style de la première manière.

Signalons l'Adagio comme le premier sur notre route du plus «*grand*» style de Beethoven. Griepenkerl l'a appelé: les cygnes (*die Schwäne*) et en parle ainsi: «Ein wunderbares Bild *aller Sehnsucht* auf Erden, spüren sie mit ihren langen durstigen Hälsen nach den Himmelszeichen unter ihnen, den wiederspiegelnden Wellen die süsse Täuschung glaubend» (Das Musikfest; Novelle, p. 74). Le Menuet (*si bé mol*) d'un style naïf et ingénu réconduit à Haydn! Le Trio (*sol mineur*) présente un passage de main gauche à l'adresse d'un violoncelliste consommé; il fait souvenir de tel «*haut fait*» de basse dans les Quatuors de Haydn (comparez le 32e Quatuor). Le Rondo, gracieux, insinuant, se rapprochant dans son expression du Rondo de la quatrième Sonate, respire le style mélodique de Mozart, sa grâce, le charme de ses périodes polis.

Cette splendide Sonate appelée à juste titre «*grande*»; écrite encore sous l'influence des suprématies de «*Haydn* et de *Mozart*» a toujours été pour nous l'expression du dernier mot de ces génies «*plus*» le monument de l'Adagio qui les continue en reculant les limites de l'art. Nous l'avons dit; une certaine mesure en toutes choses; une abstinence de tout ce qui ne serait plus l'idée première d'un morceau, est le signe distinctif de la première phase du style de Beethoven. Propagateur de la foi «*Haydn-Mozart*», il y marche confiant dans sa bannière! Fier de l'austérité de l'art il se couvre encore pour un temps du mantelet que lui prêta l'école, mais qui ne saurait bientôt plus lui suffire.

Soumis au charme il approchera des temps de sa seconde manière, il brisera le cadre consacré par le génie pour le reconstruire plus grand en mettant le feu au capitol «*Haydn-Mozart*». Sur ces grandes ruines Beethoven asseoira la cité qui portera son nom. *Impavidum ferient ruinae!*

«Ihr nennt den Haydn, den Mozart! Sie waren doch nur die Vorläufer *Beethovens*. Der grosse Mozart schon *riss* an den alten Formen. Beethoven *sprengte* sie; seine Kunst ist der dämonische Jubel dieses Gewaltstreiches. Seit Beethoven gewinnt die Musik auf anderem Wege als auf *kirchlichem*, *welthistorische* Bedeutung.» *Griepenkerl*, das Musikfest, p. 13.

SECONDE MANIÈRE.

12e Sonate jusqu'à 27e Sonate.

Es giebt Kunst und Wahrheit und einen «*unsterblichen*» Ruhm, aber nur Wenige können das Höchste verkündigen! — Wie sehr wird das Grosse verkannt und dem Falschen so oft nachgesetzt! wie findet oft das Geringe, und nicht bloss unter den Schwachen, *seine* Verehrer!

Tieck, Vorrede zu den gesammelten Schriften von Lenz.

Il serait difficile d'indiquer la Sonate qui fût précisément la 1re de la seconde manière de Beethoven. Un si grand changement dans les idées du maître, un aussi complet affranchissement du passé, ne put s'opérer en lui, que lentement, au fur et à mesure que le terrain mis en friche «*jusqu'à lui*» se trouvait être insuffisant pour la puissante charrue dont il labourait les terres de l'art. Nous avons fait observer que la seconde phase du style de Beethoven, sa grande manière, la pousse la plus vivace, la plus entière de la pleine

sève de son génie dans laquelle l'essor de ses idées est constamment ascensionnel, se trahit parfois dans un seul morceau de ses Sonates. Ainsi la Sonate pathétique appartient bien à la première manière; l'Adagio, le Rondo ne sortent point du cadre des deux derniers morceaux analogues de la Fantaisie et Sonate de Mozart, quand les longues tenues de l'Allegro de la Sonate pathétique (fin de la première partie) et toute sa facture font déja souvenir de la Sonate pour Piano et Violon dédiée à Kreutzer (fin de la première partie de l'Allegro) et que le *Grave* est aussi bien un premier programme de la seconde manière en ce qu'il est le noyau de l'idée et non point une introduction. Il n'y a pas de Sonate qui, dans son ensemble, soit aussi franchement la première de la seconde manière comme la Symphonie héroïque est la première Symphonie dans les données de ce style, comme le sont les trois Quatuors dédiés au comte Rasoumovsky comparativement aux six premiers. L'oeuvre de ces Quatuors est le château fort de la musique de chambre. Il lui faut les exécutants de premier ordre les plus éprouvés; l'amateur à la douzaine qui se croirait à leur hauteur, pourrait se flatter de n'avoir pas moins d'imagination que leur immortel auteur. Ces Quatuors sont un gant jeté au passé de l'art, à son présent, à son avenir. Qui, jamais, pourra se flatter d'égaler ces trois chefs-d'oeuvre concourant à en former «*un seul*» d'un style entièrement nouveau? — Il ne faudrait rien moins pour cela que d'être à Beethoven ce que Beethoven fut à Mozart, le créateur par droit du génie d'un cosmos d'idées et de formes nouvelles. Encore un style aussi nouveau n'aurait-il de vérité et ne prendrait-il rang qu'autant qu'il

serait une émanation naturelle et intégrante de l'ensemble de l'oeuvre de l'artiste et non point un fait isolé s'adressant à un instrument donné ou à une seule forme de la musique. Aussi bien avant d'écrire pour le Piano devrait-on avoir fait plus; — ce n'est qu'après avoir dit beaucoup de choses à beaucoup d'instruments que vous pourrez espérer que ce que vous confierez à l'instrument de votre choix, aura une vraie valeur. Les trois Quatuors dédiés au comte Rasoumovsky n'auraient pas été possibles sans les Symphonies, sans les Sonates de Beethoven dont ils marquent une conquête de plus, l'installation d'un style nouveau dans le Quatuor, plus rébelle aux innovations que la Sonate et la Symphonie.

Depuis vingt ans nous voyons ces Quatuors vivre à l'état d'esprits familiers dans deux maisons de St.-Pétersbourg. Ils paraissent ne pas avoir d'âge et ne devoir pas en prendre quand après les dispersions de l'été on les retrouve avec le même intérêt à la même place. Il serait difficile de leur trouver une analogie en littérature; nous avons pensé à la triologie de Schiller, car triologie il y a autant que profonde unité. L'oeuvre de ces Quatuors est aussi grand que l'oeuvre des Symphonies, le cadre seulement est autre. Quand, il y a plus de trente ans, on joua la première fois à St.-Pétersbourg le Quatuor en fa, le solo de quatre mesures du Violoncelle sur la même note au début du Scherzo, excita une hilarité générale, on prit l'auteur en pitié, on voulut voir la partie du Violoncelle afin de constater une énormité aussi peu vraisemblable. En ces temps de la carure et du patron immuables on ne concevait rien à cette

manière de faire dialoguer les instruments; ce «fantastique» semblait inadmissible, Haydn en eût fait une maladie, Mozart ne l'eut guère goûté. On ne va pas plus vite que le temps, les idées de Beethoven sont venues à point après sa mort. Ce Scherzo sans divisions, sans parties, sans Trio, est aujourd'hui une ravissante scène de féérie, quelque «songe d'une nuit d'été» rêvé par les quatre instruments. Les arrangements de ces Quatuors pour Piano à quatre mains peuvent donner une idée de leur contexture, de leur personnel, mais non point de leur mise en scène, de leur effet, de leur importance comme style de Quatuor. Quelle monographie à écrire qu'une étude de ces trois Quatuors!

Le parallèle des différences de style entre les six premiers Quatuors et les Quatuors op. 59, c'est-à-dire entre la première et seconde manière de Beethoven, peut être continué entre les trois Sonates pour Piano et Violon dédiées à l'Empereur Alexandre et les trois Sonates pour les mêmes instruments op. 12; entre la Sonate pour Piano et Violon dédiée à Kreutzer et celle dédiée au comte Fries (op. 47, op. 24), entre les quatre premiers Trios de Piano et les deux Trio, op. 70 et le grand Trio en *si bé mol*. Beethoven écrivit plus de Sonates de Piano que de Symphonies, de Quatuors, de Trios, de Duos. Il en résulte que les premières traces de sa seconde manière, les étappes du chemin qu'il parcourut pour y arriver, sont plus fréquentes dans les Sonates. Les Sonates de Piano peuvent donc être envisagées comme l'itinéraire suivi par Beethoven dans les limites de l'art, afin de lui en donner de nouvelles. On voit que l'intérêt qu'elles inspirent, s'étend dès-lors à titre de

manifestation de la *pensée musicale*, à tous les musiciens et non point aux seuls pianistes auxquels Beethoven pensa très peu si toute fois il y pensa. Ce qui caractérise surtout la seconde manière de Beethoven c'est la richesse des idées; point de redite; tout est toujours nouveau. On a prétendu que le principal motif du final de la Symphonie avec choeurs (93e mesure) est identique avec l'Allegretto de la Fantaisie pour Piano, orchestre et choeurs. Le motif de la Symphonie repose sur le temps fort, le motif de la Fantaisie sur le temps faible, le premier descend de la quinte à la tonique, le second de la tierce à la dominante, différences capitales. Le mouvement des croches de la Fantaisie étant à peu de chose près le mouvement des noires de la Symphonie, la marche des deux motifs étant descendante, il en résulte cependant une certaine ressemblance plus apparente que réelle. Les motifs se ressemblent comme les sentiments d'exaltation et d'enthousiasme qu'ils expriment (comparez le texte des choeurs de la Fantaisie). On a encore dit que le motif de la Symphonie repose sur le choral de l'église protestante: «Freu' dich sehr, o meine Seele» (*Ortlepp*, p. 76). Cela n'est pas plus vrai, il n'était pas dans la nature de Beethoven d'asseoir deux importants ouvrages sur le même motif. On n'a pas encore remarqué que le motif de la Fantaisie se retrouve tout-à-fait le même dans le *Lied*: «Seufzer eines Ungeliebten» (lettre *c* quatrième section du Catalogue). Ce *Lied* est une oeuvre posthume. Montrant en tout la facture de la première manière de Beethoven, le motif de la Fantaisie s'y voit à l'état de dentition, affublé du falbala de quelques cadences aussi usitées qu'usées du temps, le motif y est

loin du splendide aspect sous lequel il se déploie dans la Fantaisie. Le fait n'en est pas moins curieux. Nous rencontrerons le squelette du Menuet du Septuor dans une Sonate (op. 49) qu'il faut considérer, comme une façon de calpin sur lequel Beethoven jeta le motif pour s'en souvenir en temps et lieux ; la postériorité du chiffre d'oeuvre de la Sonate étant fortuite. Le seul exemple important d'une redite restera donc le chant proposé à la 77e mesure du Final de la Symphonie héroïque, appartenant au Final du ballet de Prométhée (N. 16 de la partition) et encore à une contredanse de Beethoven (v. la musique de danse, troisième section du Catalogue).

En examinant les chiffres de ces trois morceaux et le caractère même du motif que Beethoven semble avoir tant goûté qu'il l'a encore traité pour Piano seul (op. 35) sans indiquer sa provénance, on est conduit à penser que la contredanse en eut les prémices que le motif passa par le ballet de Prométhée avant d'atteindre aussi haut que la Symphonie héroïque.

Nous dirons pour prouver au lecteur que nous avons fait attention aux moindres choses, que la figure de chant qui s'échappe de la pédale à la 71 mesure du premier Presto de la Sonate pour Piano et Violon, dédiée à Kreutzer op. 47, se retrouve dans la seconde Ouverture en ut de Léonore (82e mesure de l'Allegro) quant à l'aspect et au dessin des deux idées très-dissemblables d'ailleurs. Comparez encore la figure de la première mesure du grave du Quintetto pour Piano et instruments à vent et celle du Grave de Prométhée (N. 7 de la partition). Ces lointains raproche-

ments mêmes sont chose infiniment rare dans Beethoven qui dans chaque production importante est pour ainsi dire un autre auteur.

On ne nous citera pas d'autre exemple d'une redite dans l'oeuvre si considérable de Beethoven, quand les rencontres, les redites pures et simples, comptent par centaines dans l'oeuvre de Haydn, de Mozart, de Weber. Le rôle du Piano dans cette seconde manière dont nous allons examiner les Sonates est de rester comme par le passé le simple moyen et non point le but, ce qui n'empêche pas le maître d'en faire valoir les ressources, de penser même à «*l'Ossia*« dont les modernes ont tant abusé. L'origine de *l'Ossia* remonte aux temps mythologiques aujourd'hui, où tout Piano n'était pas bien sûr de jouir de six octaves. Il y a un seul exemple d'un passage proprement dit à «*deux éditions*» dans l'oeuvre de Piano de Beethoven, c'est un accompagnement en arpèges, étendu dans la variante (*ossia*) à des intervalles plus espacés, plus sonores (13e et 33e mesures de la seconde partie du premier Allegro de la Sonate pour Piano et Violoncelle en *la* op. 69). Les éditeurs de la Sonate, Mrs. Breitkopf, nous ont répondu sur notre interpellation, que l'Ossia est bien de Beethoven et non point le fait de l'éditeur, mais que le manuscrit original s'est égaré. On connait les abus auxquels *l'Ossia*, dont la raison est autre que le manque d'étendue d'un Piano, a donné lieu depuis. Tout l'esprit d'un morceau se réfugie souvent aujourd'hui dans un «Ossia» quelconque. Griepenkerl l'a très-bien dit: «hat es eine Zeit gegeben, wo die winzigsten Kleinigkeiten eine solche Hauptrolle gespielt? Was wird uns aufgetischt?

Seiltänzerstückchen an denen die Schweisstropfen jahrelanger Mühen kleben; *nirgends* der ewige Thau der Idee.»

S'il n'y a point ou presque point de redite dans Beethoven on trouve encore moins le moindre emprunt fait à autrui. Peu de personnes assurément partageront l'opinion de M. Scudo (Littérature et critique musicale p. 228) qui avance positivement et comme si la chose avait passé à l'état de notoriété publique, que l'air de *batti* de Don Juan *se retrouve* dans le Quintetto pour Piano et instruments à vent. Un air qui consisterait en cinq croches qui se suivent, n'aurait l'air de rien. La seule ressemblance des deux motifs réside en ce que leurs premières cinq notes sont autant de croches d'une gamme descendante. A cela près, tout ce qui, musicalement parlant, peut établir une différence, en établit une entre le motif de Beethoven et le motif de Mozart et en fait des idées pour le moins aussi dissemblables que le sont les formes dans lesquelles les motifs sont proposés. Le motif de Beethoven est accompagné de la tonique, l'air de Mozart de la dominante; le premier repose sur le temps fort, le second sur le temps faible. On n'imaginerait seulement point des différences plus capitales. M. Scudo appelle cela *retrouver* un air de Mozart dans Beethoven! M. Scudo à une manière à lui de voir sur Mozart, il dit p. 239 qu'on retrouve les strophes chantées par la statue du commandeur dans un choeur de l'Alceste de Gluck. C'est la réponse de l'oracle dans Alceste qui en fait souvenir, encore l'harmonie de Mozart, fait-elle de ses strophes tout-à-fait autre chose. M. Scudo dit encore, que Mozart *trouva ainsi le moyen de rendre hommage au génie de Gluck.* Ce serait un

hommage de nouvelle invention, *l'hommage — vol.* Selon M. Scudo l'accord de *ré mineur* au commencement de l'Ouverture de Don Juan marquerait l'entrée de la statue au souper; c'est bien sur une septième diminuée que cette entrée si grandiose, si terrible, se fait. Cette erreur de M. Scudo à l'endroit d'un des plus beaux moments du premier opéra du monde est sans exemple dans les annales de la critique. J'en infère que l'erreur de l'amateur peut légitimement aller fort loin quand l'erreur du critique ex professo va *jusque-là*. J'entends invoquer ce bénéfice contre les personnes du métier qui, pour être très-fortes en harmonie, croiraient avoir pu écrire beaucoup mieux ce livre, ce qui serait une erreur, pour cette raison du moins. Ne quittons pas légèrement M. Scudo et son livre si bien écrit d'ailleurs. On y lit p. 185: L'air de *non più andrai* était chanté par toutes les *Kellerine*. *Kellerine*, pluriel sans doute de *Kellerina;* est un vocable charmant, nouveau, d'excellent goût qui remplacera désormais l'affreux *hiatus* allemand: *Kellnerin*, que M. Scudo, on le conçoit, ne pouvait prononcer. Kellerino deviendrait le mâle de la variété, Kellerino, Kellerina est aussi doux que: *caro mio Mazetto; cara mia Zerlina!*

M. Scudo s'écrie au sujet de Don Juan, «qui croirait que cette musique est d'un Allemand? mais cet Allemand c'est Mozart,» ajoute M. Scudo. Händel, Bach, Haydn, Gluck, Beethoven, Weber furent Allemands aussi; la qualité d'Allemand, à la supposer très-malheureuse par elle-même, serait-elle, aux yeux de M. Scudo, exclusive de génie en musique? Cette idée aurait de quoi surprendre

dans la bouche d'un critique. Qui croirait que la musique d'Adélaïde est d'un Allemand ? à moins d'ajouter : mais cet Allemand c'est Beethoven. C'est toujours quelqu'un, en Allemagne même.

Grande Sonate en la bé mol.

Opéra 26. Dédiée au prince Lichnowski. 12e Sonate.

Comme la Symphonie en *si bé mol*, cette Sonate présente peut-être le plus d'unité entre ses parties, quatre chefs-d'oeuvre concourant à en former un. Homogènes entre elles, elles n'en renferment pas moins chacune un ensemble d'idées qui leur est propre. Cette Sonate, l'apothéose de la forme dans sa coïncidence avec l'essor de la pensée, pourrait être la plus parfaite des Sonates de Piano de Beethoven. Elle est l'expression de la force et de la mesure à garder dans la force. Comme les chefs-d'oeuvre de la statuaire antique, cette composition multiple et pourtant essentiellement une, semble marquer un de ces points de repos que fit l'esprit divin dans le développement des arts. Une invention aussi grande, aussi entière, vient du ciel et elle vient une fois dans la vie de l'artiste.

Auprès de cette sévère simplicité, le précieux écrin des quatre Sonates de Weber, la plus belle expression du Piano en tant qu'instrument, n'est que le fait d'un dilettante-miracle.

On ne sait ce qu'il faut admirer le plus dans cette Sonate, de la forme ou de l'idée ! Elle n'est point symphonique

comme la Sonate en *ut dièze mineur* à laquelle la tonalité du Piano ne suffit pas, dont le Final marque généralement l'agonie de l'instrument. La plus grande invention ne dépasse ici en rien les moyens d'exécution. La première partie se compose d'un thême original ($^2/_4$ *la bé mol*) suivi de cinq Variations dont chacune n'est qu'un ravissant chapitre du sujet qui a déjà captivé votre pensée. Ces Variations, celles du Septuor de Beethoven ; les Variations du Quatuor en *la* de Mozart, celles du Quatuor de Haydn sur l'hymne national autrichien, pourraient bien être les plus belles connues en musique. Le dessin mélodique de ce thême nous a rappelé ces jours d'automne qui, résumant les trésors de la belle saison ont pour fond le regret de la voir passée pour horizon l'espoir de la voir renaître. Rochlitz y réconnut une histoire de village (*für Freunde der Tonkunst*, Th. I.); toute la vie d'un jeune coeur éclose sous le chaume, cachée sous les épis, bercée par les molles brises. Astéroïdes de la douce étoile du thême, ces Variations nous semblent plus haut placées que les villageoises amours de Rochlitz. Si la campagne est leur théatre, elles ne chantent ni un *curé*, comme le veut Rochlitz, ni «*un village*» si charmant qu'il pût être ; mais bien tout ce qui respire, tout ce qui aime dans la nature. La dernière Variation surtout est empreint d'un calme qui n'est plus de cette terre. Elle amène vers la fin une phrase mélodique qui pour ne pas être le thême, lui appartient cependant comme les cieux appartiennent à la terre. Cette phrase inéffable, égale les lettres passionnées de la nouvelle Héloïse. Elle est simple et vraie comme la grande nature qui inspira Jean-Jacques! Ces

Variations sont une vraie pierre de touche pour l'artiste. On sent d'abord si le pianiste qui les interprète est de race ou de sang croisé ; un prix du conservatoire ou un poète ! Ce thème que les enfants jouent, les talents les plus complets savent seuls le dire. Qu'on nous permette ici une digression. Ce thème fut toute la vie d'un artiste qui avait nom Wehrstaedt et passait en 1827 pour être le meilleur professeur de Piano à Génève. On ne lui connaissait que les trois premiers exercices de Cramer et la Sonate en *la bé mol* de Weber dont il pressentit l'importance dans la musique de Piano avant la rénommée de Weber victorieusement établie par Liszt. J'ai entendu jouer les Exercices de Cramer à Madame Pleyel qui les «enguirlandait» des traits sortis de l'école frivole de Kalkbrenner ; à Cramer lui-même qui les jouait en fresques dont la touche dure éclaboussait ces délicieux pastels ; à Adolphe Henselt, pianiste hors ligne, qui les joue avec un son puissant et comme on joue ce qu'on aime ; Wehrstaedt avait des détails ravissants. Aussi ne jouait-il que les trois premiers. Si par oubli il lui arrivait d'en jouer dans la perfection un autre, il ne manquait pas de dire, «ah ! je ne joue que les trois premiers !» Le premier de ces exercices même, qui ne présente que des gammes, avait un charme indicible sous ses doigts. Le thème à Variations de la Sonate en *la bé mol* de Beethoven complétait ce petit répertoire dont Wehrstaedt s'acquittait avec un fini vraiment incroyable. Si Liszt l'avait connu, il l'eût pensionné. Avons-nous besoin de dire que Wehrstaedt était Allemand ? Original au possible dans ses manières, comme le Parthe et son cheval, il faisait «*un*» avec son

chapeau qu'il n'otait jamais chez lui, à regret chez les autres. Le triste bouge qu'il habitait à Genève vis-à-vis de l'église luthérienne, dont le pasteur Wendt était aussi excellent pianiste, dans une maison noire où la «*bise*» du lac s'engouffrait, où la musique semblait impossible, présentait un désordre qu'on imaginerait difficilement. Un jour que Wehrstaedt me pria de ranger ce qu'il appelait *sa musique*, j'y trouvai une partie de timballes; c'était tout ce qui lui restait du Concerto de Piano de Ries, autrefois célèbre, en *ut dièze mineur*. Wehrstaedt était très préoccupé des doigts effilés de ses mains délicates qu'il regardait comme la seule partie importante du corps humain. Cet «*Émile*» du Piano qui refusa de se naturaliser Génèvois, n'était point sans culture, sans un grand fonds d'esprit naturel. Il commettait ce qu'on appelait à Genève «*ses incongruités*» avec l'innocence qui pare la fleur des champs. Les Génèvois dont la musique se passe dans des boites d'or, le voyaient passer impassible qui balançait distrait son chapeau sur la tête. Wehrstaedt parlait peu et vous fixait de ses yeux bleus dans chacun desquels se lisait une Sonate de Weber. Il envisageait la vie comme un court passage, pendant lequel il convenait assez d'exercer quelques «*mesures*» des maîtres, afin de les jouer un peu «*proprement*», comme il disait. Il lisait peu, aimait Rousseau et détestait Voltaire dont il ne regardait jamais qu'avec dédain la campagne «des délices aux portes de Genève». Il mettait de la recherche dans l'emploi de la troisième personne du subjonctif de l'imparfait qu'il trouvait «*convenable*» dans une ville composée de pensionats. Quand il fut me donner leçon à trois francs de Suisse l'heure dans la pension

du célèbre pasteur Rouvier, il s'assit, sans mot dire et le chapeau en tête, à côté de l'horrible piano de la pension, après m'avoir adressé un petit salut sec. J'ouvris la Sonate de Beethoven. Me jetant un regard triste : pourquoi ce morceau ? fit-il, pourquoi pas le galop de Herz?» — Je l'aime, je l'ai beaucoup joué, dis-je. Quel malheur! Vous ne «*pouvez*» savoir ce que contient cette page! Je me mis à la lui jouer comme on joue quand on a eu ce qu'on appelle *trop souvent* de bons maîtres : *en souris qui ne comprend rien à l'architecture de la grange qu'elle parcourt.* Tenez, dit-il, en me remplaçant au Piano. Vous dire comment il joua — je ne le pourrais. Ses doigts se collèrent sur les touches à la façon dont se tenaient les deux frères Siamois; le thème de Beethoven, le Piano, l'homme faisaient un. Jamais je n'ai entendu pareil «ligato», une suite aussi profondément calculée des sons d'un Piano, une expression aussi pénétrée dans un rhythme plus sévère. Wehrstaedt conclut, qu'en suivant ses conseils, je pourrais espérer de jouer dans un an les huit premières mesures du motif «*un peu proprement*»; le Crescendo à la neuvième (six doubles croches unisono) exigerait une nouvelle et sérieuse étude du Crescendo en général et de celui-ci en particulier; quand à la contre-partie du motif; il me fallait rénoncer à la jouer, dit-il, à cause du diabolique trille sur le *ré*, une étude de vingt ans ne lui ayant pas permis, à lui, de s'en acquitter toujours *proprement*. Ce trille auquel on ne peut donner que le quatrième et le cinquième doigts de la main droite, pendant que le pouce et le second doigt sont occupés, est en effet sauvé, enlevé plutôt que déroulé comme il

convient par les pianistes. Wehrstaedt avait fait des trilles du quatrième et cinquième doigts dans les positions empêchées — l'étude de sa vie! L'égalité du trille de Wehrstaedt, l'ampleur du son, la prestesse de la terminaison, la force surtout avec laquelle le cinquième doigt attaquait le *mi bé mol* qui suit tenaient du prodige. Pendant un long séjour à Génève, Wehrstaedt n'était pas allé voir Chamounix; c'est tout dire. Exercer ce trille, donner assez de leçons aux Génèvois, disait-il, pour épouser dans un temps appréciable, une grande inconnue de Berne dont il célébrait les charmes dans les Sonates de Weber: telle fut l'existence de cet excellent homme, le plus inoffensif des êtres animés.

D'accord en tout, nous ne différions que sur le Mont-Blanc. Wehrstaedt ne comprenait pas qu'on pût aimer Weber et aimer encore le Mont-Blanc. Un an plus tard (1829) il me communiqua cette lettre qu'un ancien élève lui écrivait de Paris.

Cher maître. J'ai entendu jouer la troisième Sonate de Weber exactement comme vous m'avez si souvent dit de la rêver. Je l'ai vue, Vous, dis-je, je l'ai tenue, je l'ai touchée du doigt notre poésie en *la bé mol!* Que la vie doit être belle si elle tient les promesses que cette noble composition en donne! Vous m'aviez recommandé d'aller trouver Kalkbrenner parce qu'il joue *proprement*. Le jour que j'allai me présenter chez lui, je lus sur une affiche jaune des boulevards: «*Concert du Conservatoire; Concerto en mi bé mol de Beethoven, exécutée par Franz Liszt.*» Le concert n'eut pas lieu, mais cette affiche me fit faire la réflexion, que l'homme qui joue en public et à Paris encore, ce Concerto que vous regardiez

comme impossible, pouvait m'être plus utile que l'auteur de «*l'effusio musica*». J'ai trouvé après bien des recherches un jeune homme de 18 ans, pâle, souffrant et qui me parut si extraordinaire que je fus embarrassé de lui exprimer mon désir de travailler avec lui parce qu'il avait «*voulu*» jouer le Concerto de Beethoven. Ne donnant pas leçon, on m'en avait prévenu, car on le connait dans cette grande ville quoiqu'il vive *tout-à-fait retiré;* il me fit cependant asseoir à son Piano, par politesse sans doute. Trouvant l'instrument horriblement dur, je lui jouai le seul chant de «l'invitation». Il se leva aussitôt du coin où il était rêveusement assis et me demanda avec intérêt ce que c'était? Il ne connaissait pas la musique de Piano de *Weber* (1828). Il me prit alors le cahier des mains, celui-là même que vous me connaissez; le tourna et le retourna et se mit tout-à-coup à le déchiffrer d'une manière si extraordinaire et si ingénue tout à la fois, que je croyais rêver. Je vous affirme qu'il ne la connaissait pas, l'invitation, et que tout n'est pas mensonge à Paris, comme vous dites. Ce jeune homme «*ne peut*» mentir. Je lui parlai aussitôt avec chaleur de la troisième Sonate de Weber; apportez-la, dit-il, il est bien convenu que nous travaillons désormais ensemble, les dimanches à deux heures. Son jeu m'avait fait une telle impression que, pendant toute la semaine je ne voulus rien voir de Paris et ne fit que travailler notre Sonate avant de revenir rue Montholon, où il loge. Je lui jouai le premier Allegro. Il sourit de l'inégalité de mon trémolo au début de la Sonate que vous dites être un lever de soleil, mais de ce sourire candide qui ne fâche personne. Bientôt à l'entrée

des fées, comme nous disions à Genève; au pas dansé par elles sur le gazon enchanté, vers la fin de la première partie de l'Allegro, il me donna de nombreuses et franches marques de contentement. Je réconnus cela à des signes de tête qui, en faisant retomber ses longs cheveux sur le front, le recouvraient comme d'un manteau soyeux. Tout d'un coup il m'arrêta: à quoi pensez-vous en jouant ce morceau? fit-il précipitamment. A une bien belle Anglaise que j'ai vue au casino de Genève, répondis-je. Il se mit alors à jouer et à rejouer la première partie comme de ma vie, cher maître, je n'ai entendu jouer du Piano, comme je n'en entendrai plus jouer, je pense, car un pareil moment ne doit pas arriver deux fois dans la vie d'un homme. Il me semble depuis, que j'ai toujours connu ce jeune homme pâle: aussi je lui dis ce que je pense de chaque mesure et il m'écoute avec douceur. Tout ce que je lui dis de vous, il le *fait*, en me demandant: si c'est cela? avec une modestie dont je voudrais quelque fois pleurer, car c'est toujours la perfection des perfections. Je vous affirme qu'il ne connaissait pas notre Sonate. Ce qu'il en dit par bribes, me semble mieux trouvé que ce que nous en avons pensé pendant des années. J'ai voulu lui laisser la Sonate; je ne la veux pas dans ma maison, répondit-il spontanément, car tout en lui est spontané et l'affaire du moment; rapportez-la, jouez en un morceau, je vous le jouerai ensuite aussi bien que je pourrai, je vous le promets. Il me fait une peur que je ne puis vous dire — *il n'exerce pas!* On ne s'exerce dont pas au génie? Que voulez-vous? il y a le Salève, il y a le Mont-Blanc! pardonnez-moi ces souvenirs! L'idée de l'en-

tendre le dimanche, me donne la semaine des distractions dans mes autres études et il m'est impossible de rentrer après Liszt, chez moi, rue du Dragon. J'aime mieux promener dans Paris, au hazard! Liszt loge avec sa mère, excellente femme, mais qui ne m'aime pas. Elle dit que je fatigue son Franz. Que ne pouvez-vous, cher maître, voir les ressources dont ce jeune homme dispose sur son instrument. Il invente à l'instant des doigtés autrement ingénieux que ceux sur lesquels nous avons pondu avec vous comme des poules sur les oeufs. Il m'en a noté un qui facilite beaucoup le trait de basse dans le Scherzo de la Sonate en *la bé mol* de Beethoven op. 26, votre constante préoccupation. Il m'explique admirablement le thème à Variations de cette Sonate en disant qu'il me redoit une bonne connaissance. Il a dit de votre trille, dont je lui ai beaucoup parlé, que vous n'avez pas tort, mais qu'il ne désirait pas avoir raison. Je garde précieusement les cahiers où il consigne ses remarques avec un crayon qui peut le disputer à un balai. Quand le dimanche suivant, je lui eus joué la seconde partie de l'Allegro de Weber, il s'assit au Piano avec un air de vainqueur; ses yeux dévorèrent le cahier, il ressemblait en ce moment au buste d'un triomphateur romain. J'étais tout entier à cette pensée: «y aurait-il un homme au monde capable de lire *cela* la première fois? Il feuilleta assez longtemps les quatre pages et les joua tout d'un coup comme si deux mille personnes l'eussent écouté sans se permettre la moindre hésitation. Je compris qu'il se jouait le morceau à lui-même et non plus à moi. Je dois croire que jamais un artiste ne fut plus grand que ce jeune

homme au moment de broyer ainsi notre Sonate. Je le crus brisé par l'effort, il me dit, comme s'il se fût parlé à lui-même, c'est peut-être cela! excepté pourtant la reprise du motif et s'adressant à moi: *là*, vous devez faire comprendre que le rêve cesse et que la réalité n'est pas *moins belle*, mot qui peint admirablement, je trouve, la portée de l'Allegro — et il rejoua du trémolo jusqu'à la fin! Si cette facilité est surprenante, la sagesse de ce jeune homme est tout-à-fait inconcevable! Après avoir *roulé* le dernier passage, au lieu de précipiter le mouvement, comme on n'est que trop entraîné de le faire, il sait, lui, s'arrêter au fort de la mêlée et regarder tranquille autour de lui pour juger par où il en sortira avec les honneurs de la guerre. Il ralentit le second motif contre lequel se précipitent en sens inverse les basses et rassemble toutes ses forces pour rester vainqueur jusque dans la dernière note! En sortant de chez lui ce jour-là, j'arrivai dans mes promenades jusqu'à la porte Maillot, ce qui est plus loin que votre porte Cornavin. Je m'attends à des choses entièrement neuves dans les autres parties de la Sonate. Vous voyez que c'est la peine d'aller à Paris dont vous dites qu'il compte des dangers sans nombre pour les jeunes comme pour les vieux. Quand notre Sonate en main, je traverse presque tout Paris pour aller trouver Liszt, le diable, contre lequel on prêche tant et si bien à Genève, me prendrait sous le bras que je ne m'en apercevrais seulement pas! Et le diable m'a apparu dimanche dernier que je me rendais en omnibus chez Liszt, sous les traits charmants d'une jeune fille dont les yeux bleus auraient révolutionné vos vingt-deux cantons, mais ce fut inutile-

ment, je continuai à lire dans ma Sonate. Le «*Monsieur*» qui dirige mes autres études, me dit que Kalkbrenner et Herz sont les «*grands*» professeurs de Paris, *savent* et *peuvent* tout sur leur instrument, sans pour cela exalter leurs élèves. Il me fit comprendre qu'il me supposait avoir été dans un endroit qu'il nommait «*la chaumière*» et non pas chez un professeur de Piano. Il faut vous dire que les Parisiens supposent une foule de choses. Bien que ce Monsieur soit fort en latin; le mot de professeur appliqué au jeune Liszt, me parut un syllogisme affreux. Je trouverais stupide qu'il y eut plus d'un Liszt non pas dans Paris, mais dans le monde, je vous promets cependant d'aller voir Kalkbrenner. Adieu!

Revenons à la Sonate de Beethoven op. 26. Le Scherzo est incisif, spirituel, sombrement allègre. La seconde partie présente dans sa péroraison un trait de basse d'une grande difficulté dans un mouvement aussi rapide. C'est une coulée de Violoncelles à laquelle répondent avec une indépendance parfaite les accompagnements morcélés que les Violons continuent à y jeter. Confiée à l'orchestre, exécutée de toute la force des archets, cette entrée eût été formidable comme l'attaque à la bayonnette des basses dans le majeur du Scherzo de la Symphonie en *ut mineur* que M. Berlioz a comparé aux ébats d'un éléphant en gaîté. Le Trio fait l'effet d'eaux montantes, menaçant d'engloutir le hardi nageur qui se fia à elles, mais rien que pour mollement le bercer et le rejeter dans le motif, imperturbable causeur qui reprend aussitôt.

Le troisième morceau de la Sonate, est la célèbre mar-

che funèbre sur la mort d'un héros (*marcia funebre sulla morte d'un eroe, la bé mol mineur*) elle ferait rêver combats et batailles au plus pacifique. Rien de plus lugubre, de plus grandiose. On y assiste aux funérailles des joies et des gloires de ce monde; des roulements de tambour, figurant le Trio de la marche, saluent le cortège à son passage. Cette marche est la mère naturelle des marches funèbres composées et enterrées depuis sous la poussière des cartons des magasins de musique qui soldèrent en temps et lieux les frais de leur inhumation. La marche funèbre de Chopin fait exception, comme ces modestes violettes qui vivent heureuses au pied des hautes montagnes, elle vit à l'ombre du rocher assis par Beethoven sur les touches d'un Piano, titanique expérience in «*anima vili*». C'est un des morceaux les plus caractérisés qu'on connaisse. On a dit que Beethoven composa cette marche à l'occasion de la mort du prince Louis Ferdinand de Prusse. Le troisième Concerto de Piano de Beethoven op. 37, étant dédié à ce prince il est impossible qu'une composition antérieure à ce Concerto retrace le souvenir de la mort que le prince trouva au combat d'avant-poste de Saalfeldt le 12 octobre 1806. La Gazette musicale universelle de Leipzic en parle d'ailleurs à l'année 1802, p. 650, quatre ans avant la mort du prince. Cette marche célèbre un héros qui ne fut jamais, mais qui sera toujours. Ce fut le dépit éprouvé par Beethoven aux éloges décernés à la marche funèbre de l'opéra Achille de Paër qui engendra cette belle conception. *Ries*, p. 80.

Le Final de la Sonate (Allegro $^{2}/_{4}$) a l'allure sans frein, l'apparent décousu, le «*brio*» qui distinguent le style de la seconde manière de Beethoven, dans laquelle les idées font merveille par leur entourage, dans leur ensemble surtout, et peuvent être sûres d'échapper l'enregistrement dans un album à titre de «*première*» ou «*dernière*» *pensée*. C'est là un morceau comme il n'en avait pas été composé jusque-là, comme il n'en a pas été composé depuis, pas même par Beethoven. Reposant sur une figure chromatique, comme la flèche répose sur l'arc, on le dirait emporté par un souffle. Ces «*grupetti*» chromatiques, découlant vivaces de leur première note, s'arrêtent parfois et semblent vouloir refluer vers leur source. Cet Allegro est d'une grande difficulté d'exécution. La main droite doit rester calme, quelque changeant terrain qu'elle parcoure et il ne lui faut accuser aucun effort pour laisser échapper tous ces festons en doubles croches, autant de petites sources vives qui se cherchent les unes les autres. Cet *Allegro* s'appelerait aujourd'hui *Caprice*, *Toccata*, *Impromptu*, *Romance sans paroles*, *Pensée fugitive*, *romantique*, *Ballade*, *Exercice*. Cet Allegro «*tout court*» est en effet tout ce que vous voudrez qu'il devienne sous vos doigts, c'est le kaleïdescope magique du répertoire du pianiste, la panacée dont on guérit les maladies d'élèves, si le remède ne les emporte pas. Il se prête à être joué séparément de la Sonate, dans un moment de colère. Il est voyant, chatoyant même et le *pianiste-prestidigitateur* lui-même le promènera avec succès dans le manège à son usage. M. Alkan a bien joué dans un concert à Paris, le Rondo de la

Sonate en *ut* de Weber, publié depuis sous le titre «*perpetuum mobile!*» Qu'eût dit Weber, s'il avait pu savoir qu'un éditeur le jugerait digne de concourir posthumément au prix institué par l'académie de Londres pour la réalisation de ce problème en physique? Tel amateur qui ne doute de rien, devrait avoir le Final de la Sonate de Beethoven dans sa manche chaque fois qu'il lui importerait de montrer ses doigts sans que sa tête ait à chômer.

Sonate quasi Fantasia N. 1 et N. 2, mi bé mol, ut dièze mineur.

Opéra 27. Dédiée, la première, à la princesse de Lichtenstein; la seconde à la comtesse Juliette Guicciardi (*Sonata quasi Fantasia dedicata alla Madamigella Contessa Giulietta di Guicciardi*).

13e et 14e Sonates.

Les Sonates nous ont, à peu d'exceptions près, présenté jusqu'à présent les quatres parties traditionnelles: Allegro, Andante, Scherzo, Final. En voici une, et c'est la célèbre «*Sonata quasi Fantasia en ut dièze mineur*» qui n'en aura que trois, qui *commencera* par un *Adagio* qui à lui seul sera une Sonate, une scène au tombeau; *Tomba dei Scipioni!* Sous cette dalle réposent les grandeurs humaines; elle ne s'ouvre que pour en récouvrir une nouvelle. Quelle est difficile à soulever! La voilà qui se lève! Entendez-vous

bruire la corde de *mi majeur*? le parfum des fleurs vient visiter le sépulcre!

Voici en quels termes M. Berlioz parle de la Sonate et nous regrettons qu'il n'ait parlé que de celle-ci (Voyage musical, p. 362). «Il y a une oeuvre de Beethoven connue sous le nom de Sonate en *ut dièze mineur*, dont l'Adagio est une de ces poésies que le langage humain ne sait comment désigner. Ses moyens d'action sont fort simples, la main gauche étale doucement de larges accords d'un caractère solennellement triste et dont la durée permet aux vibrations du piano de s'éteindre graduellement sur chacun d'eux; au-dessus, les doigts inférieurs de la main droite arpègent un dessin d'accompagnement obstiné, dont la forme ne varie presque pas depuis la première mesure jusqu'à la dernière, pendant que les autres doigts font entendre une sorte de lamentation; *efflorescence mélodique* de cette sombre harmonie.» Nous croyons que personne ne joue cette Fantaisie bien nommée, comme la joue Liszt. M. Berlioz raconte: «avoir cruellement souffert des trilles et des trémoli que Liszt y aurait placés et avoir versé des larmes d'enthousiasme *un autre jour;* quatre ans plus tard. L'inquiète conscience de sa force est le cachet du génie, il était permis à Liszt d'essayer de tout avant de se fixer! Un artiste comme lui peut vouloir broyer l'instrument, insuffisant pour exprimer une extase! il peut vouloir invoquer le malin lui-même et non-seulement des «*brigands*» de trilles et de trémoli!» Liszt pressa et ralentit la mesure, dit M. Berlioz, troublant ainsi par des accents passionnés le calme de cette tristesse et faisant gronder le tonnerre dans ce ciel sans

nuages qu'assombrit seulement le départ du soleil.» Sans doute, le caractère dominant de ce morceau est le calme d'une tristesse sans bornes, comme sans remède, et Liszt pourra bien ce jour-là, avoir par trop laissé voir les abîmes qu'il recouvre; mais nous le croyons heureusement inspiré quand il réserve à la principale idée mélodique un mouvement lent, mesuré, en accidant ses développements de mouvements plus chauds. Marcher 69 mesures d'Adagio en métronome — l'effet, la pensée intime de Beethoven, se refroidirait d'un mouvement ainsi contenu. Le dessin d'accompagnement réposant pendant douze grandes mesures sur la même pédale (*sol dièze*); employant quatre mesures pour gravir du grave jusqu'au *ré dièze* au-dessus des portées, confié qu'il est à un instrument dont la tonalité n'est pas riche; évidemment ce dessin de l'Adagio peut-il être accéléré et faut-il lui tendre une main sécourable dans cette «*taut*» pénible ascension qu'il s'y prend à deux fois! La reprise de la principale phrase dans le temps voulu, ralenti même, n'en sera que plus lugubrement solennelle. *Est modus in rebus*, n'est-il pas dit: «quasi *Fantasia*»? L'abus, il est vrai, peut être ici à côté de la vérité musicale. On raconte à Vienne que Beethoven, amoureux de M^lle^ Guicciardi, aurait improvisé l'Adagio sous la tonnelle d'un jardin. De là le nom de «Lauben-Sonate» comme l'appellent quelques exclusifs. Nous goûtons peu cette version de l'imagination viennoise qui, après le «Hähnel» et la «Mehlspeise», est ce qu'il y a de moins poétique au monde. Tout est convention à Vienne et les artistes s'y croient très avancés quand ils mettent partout les points sur les «*i*». On passe pour con-

naisseur à Vienne quand on appelle le Trio de Beethoven en *ré majeur* op. 70 le «*Geister-Trio*», parce que la «*Wolfsschlucht*» de Weber a de la connexité avec le Largo. L'Allemagne est ainsi faite. Le Quatuor de Beethoven op. 74 y porte le nom de «Harfen-Quartett» à cause des «pizzicati» du premier Allegro et gâre à qui ne l'appelle pas ainsi.

Schindler nous a conservé trois lettres de Beethoven, écrites à la comtesse Juliette de Guicciardi, à laquelle il dédia la Sonate en *ut dièze mineur*. Datées de Hongrie, où Beethoven était allé chercher «aux eaux» un remède à sa surdité (1806), ces lettres auraient pu l'être de Clarence, de Montreux et trouver une place dans la nouvelle Héloïse. Voici quelques extraits :

«Mein *Engel*, mein *Alles*, mein *Ich!* Wären unsere Herzen immer *dicht an einander;* ich machte wohl keine Bemerkungen über mein Leben. Wie Du mich auch liebst — stärker liebe ich Dich. Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht. Welche Sehnsucht mit Thränen nach Dir, mein Leben.»

Dix-sept ans plus tard (1823) les sentiments de l'artiste étaient bien changés. Voyez plutôt.

Beethoven avait désiré ravoir pour quelque temps la partition de Fidélio. Il avait chargé Schindler d'en parler au comte Galenberg devenu le mari de Juliette Guicciardi, directeur des archives du théâtre impérial de l'opéra. Dans une conversation par écrit, la surdité de Beethoven était déjà complète, Schindler rend compte de sa mission échouée, p. 279. Après avoir demandé à Schindler en allemand s'il n'avait pas vu à cette occasion la comtesse? Beethoven

écrit en français dans le cahier de conversation (*Conversationsheft*, nous copions littéralement): «J'étais bien aimé d'elle *et plus que jamais son époux*. Il était pourtant plutôt son amant que moi» (Beethoven n'ayant été l'amant de personne, il est difficile de comprendre ce qu'il voulait dire à moins de mettre une *s* au plutôt et de supposer que le comte avait aimé Juliette avant Beethoven).

«Par elle j'apprenais de *son* misère» (le masculin dans cette tournure allemande indique qu'il est question du comte).

«Je trouvais un homme de bien qui me donnait la somme de 500 florins pour le soulager. Il était toujours mon ennemi, c'etait justement la raison que je *fusse* tout le bien possible.»

Schindler paraît n'avoir pas été à la hauteur de ce langage qui, de la part de Beethoven, était sans doute un souvenir dépité du grand monde. Il ne faut pas oublier qu'en Allemagne, on se croit obligé de parler français *quand même*. Ce tic, partagé par Beethoven, est tout-à-fait curieux; se croyait-il en français de la force de la Symphonie en *ut mineur?* Schindler répond d'abord modestement en allemand: «Daruth sagte er (Galenberg) mir auch: Beethoven ist ein unausstehlicher Mensch! aus lauter Dankbarkeit; — puis, se ravisant et voulant se mettre au niveau de son interlocuteur, il continue en français: «Est-ce qu'il y a longtemps qu'elle est mariée avec M. de Galenberg? Beethoven: Elle est née Guicciardi. Elle était l'épouse de lui avant son voyage en Italie. Arrivé à Vienne elle cherchait moi pleurant, mais je la méprisais.» Beethoven, on le voit, avait beau écrire en

français, il pensait en allemend et en musique instrumentale. Cela aurait pu lui suffire.

Un mot d'avis aux exécutants de la Sonata quasi Fantasia. Le dessin mélodique de l'Adagio est confié au *sol dièze*, à l'octave du *sol dièze* de l'accompagnement; «*gruppetto*» d'une croche pointée (*sol dièze*), suivie d'une double croche qui amène «*l'efflorescence mélodique*», chant pénétrant comme un parfum, procédant par blanches, grosses notes dont les têtes penchent comme ces fleurs dont le calice s'est empli pendant la nuit de rosée. On sent que cette inéffable entrée doit être indépendante des arpèges, qu'elle doit surnager libre, comme un cor dominerait un discret accompagnement. Or, il ne reste que le cinquième doigt de la main droite pour articuler cette plainte, et ce pauvre doigt est d'autant plus contrit d'en porter le fardeau que les autres doigts de la main sont penchés sur les arpèges, circonstance qui ôte au cinquième doigt beaucoup des sentiments d'indépendance qu'il pourrait avoir acquis! Il arrive alors, qu'au moment de faire vibrer la note pointée comme il convient et de phraser le chant, le pouce pointe de son côté, et par pur amour fraternel pour le cinquième doigt, le sol de l'arpège et *double* ainsi l'entrée de l'idée principale dans le médium, ce qui, comme vous pensez bien, porte préjudice au chant. Un moyen d'échapper à cette faute serait de partager les trois *sols dièze* et les entrées de même nature, entre le quatrième et cinquième doigts, aussi souvent qu'on le peut, mais on ne le peut pas toujours et ce moyen présente le danger de repandre du trouble dans le ménage des «sols.» Reste à soulever la main, à la déployer en éventail

vers le planchette du Piano et à laisser tomber le cinquième doigt du plus haut qu'on peut. Liszt me fit observer cette difficulté en 1828. Le «*jeune*» âge n'a jamais tort; je disconvins vivement de mon tort, ne pouvant croire que tant de soi-disant excellents maîtres de Piano m'eussent passé ce qui en ce moment prend à mes yeux les proportions d'un gros péché et me paraissait être alors une négligence trop légère pour qu'on ne voulût me chercher chicane en la relevant. Liszt ne dit mot, mais à la prochaine entrée de la phrase où l'octave d'accompagnement allait résonner, il me saisit le pouce, rue Montholon, comme on ferait du pied d'un hannéton, et l'étreignit comme dans un étau, le *sol dièze* résonna libre sur son «Erard» comme le son argenté voilé de tristesse d'un cor. Tenez, dit Liszt, c'est comme cela qu'il se tait votre pouce.

Le Piano était alors pour Liszt l'envergure des ailes qui le faisaient planer sur l'océan des empyrées, loin du niveau et du contact du monde! Quel dommage qu'il faille en cette vie «*atterir*», comme disent les marins! Cette grande production de la Sonate en *ut dièze mineur* devrait être interdite aux jeunes personnes qui, malheureusement, se piquent fort et souvent de l'épeler à leur façon. On les empêche bien d'entrer dans les tombeaux du cimetière de l'Est de Paris.

Rellstab compare cette oeuvre à une barque, visitant, par un clair de lune, les sites sauvages du lac des quatre cantons en Suisse. Le sobriquet de «*Mondscheins-Sonate*» qui, il y a vingt ans, faisait crier au connaisseur en Allemagne, n'a pas d'autre origine. Cet Adagio est bien plutôt

un monde de morts, l'épitaphe de Napoléon en musique, *Adagio sulla morte d'un eroe!* Liszt a nommé le second morceau de la Sonate, une fleur entre deux abimes (Allegretto, *ré bé mol majeur*, ton enharmonique de *ut dièze majeur*). Ce petit morceau (60 mesures avec le Trio) est incomparable d'idée mélodique, de ressources d'harmonie, de rhythme. Restreint dans ses proportions, il est comme cette goutte de rosée, qui réflechirait une planète si elle venait à passer devant elle.

Nous connaissons trente ans cette chimère du poète sans lui avoir découvert une ride. On ne doit comparer personne à Beethoven, nous le savons, un auteur pouvant avoir infiniment de mérite sans pouvoir encourir un parallèle de ce genre. Nous n'entendons pas comparer Hummel à Beethoven, mais nous parlerons de Hummel pour mieux faire comprendre notre manière d'envisager la Sonate en *ut dièze mineur* et son merveilleux Allegretto. Il arriva à Hummel *dans le Scherzo* du Septuor, de prendre l'impossible pour une originalité. L'étrange écart de la marche d'harmonie au début de ce morceau n'est qu'une gratuite recherche et Hummel, qui appartient plutôt à l'école de Mozart, n'en eût rien fait, s'il ne se fût pas imaginé de pouvoir faire à son tour, un peu de Beethoven. Si la facture du Septuor restera un modèle, son invention n'est ni à la hauteur d'un morceau de premier ordre, ni seulement assez originale, le chant du premier morceau (63e mesure) étant identique avec une idée de Beethoven antérieure au Septuor (final de la Sonate pour Piano et Violon dédiée à Kreutzer, 62e mesure).

Nous savons le Septuor de Hummel être dans les doigts de tous les pianistes. Nous trouvons qu'il y est bien, seulement cela n'a rien à démêler avec le cercle d'idées reveillées par le génie de Beethoven dont les étrangetés elles-mêmes sont motivées. Il y a des serpents dans la nature, il n'y en a pas dans les salons; le Septuor de Hummel est un morceau de mœurs honnêtes, de manières agréables, bien élevé, auquel il est toujours curieux de se voir essayer un pianiste, mais voilà tout. Son Scherzo fait l'effet d'un homme se donnant beaucoup de mal à passer pour être enveloppé des plus épaisses ténèbres et à s'y enrouler à plaisir de serpents, quoiqu'il se sache poser sous les feux des lustres d'une salle de concert. Ce Scherzo, de la chair à Piano, n'a que le nom de commun avec les Scherzo de Beethoven. Si l'invention sur une grande échelle eût été le fait de Hummel; comme Beethoven, il eût crée un «*cosmos musical*» au lieu des «*morceaux*» de *Piano* d'un style irréprochable, chatié, qu'on lui connait et qui demeureront des exemples *d'écriture*. L'Allegretto de la Sonate en *ut dièze mineur* qui remplace le Scherzo, me fournit l'occasion d'admirer la justesse des vues de Liszt en musique. Je venais de le lui jouer comme on écarte une petite difficulté quand une grande (le final) vous attend. Liszt me demanda nonchalamment: «c'est facile, n'est-ce pas?» j'avais dix-huit ans et répondis affirmativement. Eh! bien, *non* dit Liszt, c'est un morceau sur lequel on passe sa vie quand on est artiste; les spondées suivis de dactyles, sont les entrées des instruments à vent de l'orchestre du Conservatoire de Paris; le dessin coupé doit se piquer comme savent piquer les violons

du Conservatoire, et il se mit à jouer le Scherzo comme eût pu le jouer ce merveilleux orchestre. Les amateurs à la douzaine commettent regulièrement la faute d'accentuer dans ce morceau tout exceptionnel, les entrées des *brèves* sur les temps forts de la mesure. La marche des bases dans les premières mesures de la seconde partie du Trio a besoin d'être liée à la façon de deux Violoncelles. Liszt (à l'âge de 18 ans) me trouva, à l'instant, le plus admirable doigté qu'il soit possible d'imaginer; il prit le premier accord (*ré naturel la bé mol*) du cinquième et du second de la main gauche, le second accord (*ré bé mol, sol*) du quatrième et du pouce, le troisième accord (*ut, sol bé mol*) du cinquième et du second, le quatrième accord (*si naturel fa*) du quatrième et du pouce.

Les houzards et les pandours du Piano se contentent de plaquer ces accords et croient avoir fait merveille quand ils en ont sabré la note. J'ai connu bien des Pianistes de talent, mais j'en ai peu vu qui se doutâssent de l'importance de lier cette suite d'accords. Le lecteur me passera-t-il un souvenir de plus? J'avais en 1842 le bonheur de voir beaucoup Chopin à Paris. Que de fois sur le chemin de la Cité d'Orléans, exotique volière d'artistes, où logeait George Sand et le spirituel caricaturiste Dantan qui mit dix doigts à chaque main de la figurine de Liszt; que de fois je comparais entre eux Liszt et Chopin, natures différentes se rencontrant dans le pays de l'infini. Chopin me permettait d'assister aux leçons qu'il donnait au petit Filtsch, âgé de onze ans, qu'il déclarait être un des talents les plus précoces qu'il fût possible d'imaginer. Hongrois, de parents pauvres,

un riche propriétaire de son pays l'avait envoyé à Paris pour être dirigé par Liszt et Chopin. Le jour où accompagné par Chopin sur un second Piano, cet enfant lui joua son concerto en *mi mineur*, je vis briller une larme dans les yeux de Chopin. Ce jour, glorieux pour le petit Filtsch que Madame George Sand embrassa avec effusion, Chopin nous invita à l'accompagner au magasin de musique de Schlesinger. Chopin parlait en général peu; on eût dit la parole un moyen trop grossier pour rendre les émanations de cette âme délicate. Son invitation fut tout un événement à nos yeux. Je me rappelle avoir mis comme par distraction mon manteau ne pouvant croire à l'énormité d'une *proposition* quelconque faite par Chopin. Nous n'échangeâmes que quelques mots jusqu'à la rue Richelieu. Chez Schlesinger, Chopin se fit donner la partition de Piano de Fidélio et la mettant entre les mains de Filtsch-là, mon petit, dit-il avec une grande douceur, prends cela en souvenir de moi, tu l'as mérité aujourd'hui. L'enfant qui ne s'attendait à rien de pareil et se croyait déjà oublié, fondit en larmes. Filtsch est mort à l'âge de quatorze ans. Liszt dit à une soirée de la Comtesse d'Agout où Filtsch avait joué le morceau de la «Lucia»: «quand ce petit voyagera, je fermerai boutique.» Un jour Meyerbeer qui travaillait alors au prophète, interrompit ma leçon chez Chopin. A Paris les personnes qui ont le plus de plaisir à se voir se rencontrent le moins. Chopin fut ravi de la venue du célèbre «maestro.» Puisque vous y êtes, dit Meyerbeer, en montrant le Piano; restez y pour l'amour de moi. Chopin joua quelques Mazurka; celle en *ut* op. 33, N. 2 donna

lieu à une discussion des plus vives entre les deux artistes, Meyerbeer prétendit qu'elle était à *deux* temps et non point à trois, Chopin fit tout ce qui était en son pouvoir pour combattre cette opinion que Moschèles lui avait déjà exprimée; il joua et rejoua la Mazurka. C'est la seule fois que je vis sa figure pâle et étiolée s'enflammer; Meyerbeer persista; donnez-moi votre Mazurka, dit-il enfin, j'en ferai la musique de quelque ballet d'opéra, vous verrez qu'elle est à deux temps, et «adhuc sub judice lis est.»

Ces souvenirs ont reçu leur consécration par la mort prématurée de Chopin dont la dernière parole adressée à Franchomme et à la princesse Czartoryska, sa meilleure élève, son amie dévouée et l'exécutrice de son testament, fut: jouez toujours de *la «bonne»* musique, je l'entendrai. La princesse Czartoryska nous a décrit les derniers moments de cette fine fleur du Piano moderne que nous avons eu le bonheur d'avoir pour ami. Après mes leçons, Chopin me jouait ce que je lui apportais de musique des grands maîtres. L'Allegretto de la Sonate en *ut dièze mineur* de Beethoven eut son tour. La suite d'accords dont nous avons parlé, Chopin la lia, il est vrai, sur son beau Piano de Pleyel; mais rien que par les nuances du toucher. Je lui proposai le doigté de Liszt; ce doigté n'est pas de vous, n'est-ce pas? fit-il, avec sa petite voix si agréable. Il est de Liszt, dis-je. Ah! lui, voyez vous, lui a de ces idées dont un autre ne se doute pas, et Chopin se mit à essayer ce doigté; mais on descendrait ainsi tout le clavier comme une écrivisse qui regagne sa rivière, il est parfait votre doigté, je m'en servirai, fit-il.

Revenons à la Sonate en ut dièze mineur. La fréquente absence de signes d'expression, d'indications plus précises dans les compositions de Beethoven, est une des difficultés de leur interprétation. Les exemples de cette espèce d'incurie abondent, ainsi, le simple nom d'Allegretto donné au second morceau de la Sonate quasi Fantasia, est bien plutôt un symbole qu'un intitulé. L'indication vague *Allegretto* qui exprime ainsi une *forme* de la musique et non point un *mouvement* seulement, alla mieux à Beethoven, parce qu'il le laissait libre toutes les fois qu'il n'avait pas à exprimer les sentiments de gaîté et d'entrain dont le nom de Scherzo reveille l'idée. Les Allegretto de Beethoven sont le plus souvent des épisodes remplis de douce tristesse et de cette secrète ironie même qui est souvent le fond de la pensée de Schakspeare et de Cervantès.

Employé le premier par Emanuel Bach, plus souvent par Haydn, jamais par Mozart, qui resta fidèle au menuet, que n'est devenu le Scherzo sous les mains de Beethoven! Le coup de grâce porté à l'idée de la carrure et du patron, c'est dans la non-répétition de la première partie du Scherzo qu'il faut le voir. (Allegretto de la Sonate en *ut dièze mineur*, Scherzo des Sonates op. 7. 26 28, de la Sonate pour Piano et Violon *en ut mineur* op. 30.)

La seconde partie est toujours à répétition, une seule fois, la seconde partie du *Trio* d'un Scherzo est expressément exemptée de la répétition Son. op. 28. La non-répétition de la première partie du Scherzo en fit un morceau qui ne se subdivisa plus en tant de points et d'applications. Cette émancipation de la forme en devint une pour l'idée

par l'abolition successive de *toute division*. Il n'y a ni parties, ni Trio, dans les Scherzo des Quatuors en *fa* op. 59, en *mi bé mol* op. 74, de la Sonate de Piano op. 106. Le Scherzo de Beethoven est un relief dans les plaines de la vie bourgeoise de la musique. Il y aurait un livre à écrire sur ce que Beethoven nomma Allegretto. Quelle pouvait être son idée en notant l'Allegretto-Scherzo de la Sonate en *ut dièze mineur?* est-il seulement croyable que l'auteur de cet invraisemblable morceau dinât vers les une heures? fit tous les jours à pied le tour de la ville de Vienne et arrivât pendant un temps sur le coup de six heures au cabaret à l'enseigne des deux *chameaux* (!) près du «Graben?» Là s'asseyait devant un broc de vin de «Gumpolls-Kirch» (quel crû!) l'homme qui portait en lui la Symphonie avec choeurs. Il aimait à rencontrer dans ce bouge enfumé, un Français, le maître d'hôtel du Prince Colloredo, auquel il parlait français, langue qui devait faire un singulier effet dans la bouche de Beethoven. Quoique répandu dans le grand monde de Vienne, Beethoven n'y avait pas pour cela son couvert mis, ce qui n'est pas d'ailleurs dans les moeurs allemandes. Il passa ainsi une grande partie de sa vie au cabaret. Ces moeurs simples n'existent plus, l'artiste veut être avant tout homme du monde. L'art a-t-il gagné à ce changement? Les artistes y gagnent-ils? Nous ne le pensons pas. Nous ne croyons pas qu'il y ait avantage pour l'artiste à expérimenter le côté matériel de la vie. Les conquêtes qu'il fait sur ce terrain périlleux, nous semblent marquer autant de pertes. L'artiste vit dans le passé ou dans le futur, il ne doit avoir de rang, à ses propres yeux du moins, que celui

qui lui reste à obtenir. Qu'est-ce donc pour lui que le présent? Supposez Beethoven à l'hôtel de Mamselle Rachel tel que les journaux de Paris ont eu soin de le décrire: «avec ses divans discrets, ces fauteuils qui ne crient pas, ses tentures épaisses.» Qu'aurait trouvé à dire le pauvre géant en présence des neuf muses souriant du haut de leurs panneaux à l'actrice, avec leurs noms inscrits en *grec?* en présence du *«merveilleux»* enfant jouant sur une peau d'ours d'une blancheur éclatante? devant le lit enfin de Mamselle Rachel que l'auteur de l'article dit avoir couté une fortune?

Non, le génie sera toujours et trop modeste et trop fier, pour s'entourer des oripeaux du luxe mensonger de la fortune parvenue. Pour être à son aise il faut au génie le contraste des réalités et de ses rêves. La tâche du compositeur, de l'exécutant même, ne consiste-t-elle pas à construire son monde avec les données de sa fantaisie, en distribuant les beaux rôles à ceux qu'il aime? Que sont les réalités de la vie auprès des empyrées de l'artiste? L'art, dit George Sand, n'est pas une étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité idéale. L'esprit l'emportera donc toujours sur la matière. Pline l'a dit, il y a deux mille ans: *intelligitur* plus semper quam *pingitur* et cum ars summa sit; tamen *ingenium* ultra artem est; mot que les artistes devraient méditer. C'est en ce sens que les maitres n'avaient pas besoin de se mêler à la vie pour l'exprimer dans leurs ouvrages. Mozart hantait le cabaret allemand et écrivit Don Juan. Il lui eût été difficile de se ganter juste. Personne jamais ne vécut solitaire comme Beethoven qui ne réposait que quelques heures sans quitter ses habits. Il y avait supplice à loger au-dessous d'un ap-

partement occupé par Beethoven, à l'entendre ébranler les planchers qu'il avait l'habitude d'arpenter nuit et jour. C'était sa manière de travailler. Existence de fakir. Qui le condamnait à pareil labeur? — un maître sans pitié — le génie.

La manière de vivre ne donne pas le génie. Dans les arts il s'agit d'être Christophe Colomb.

Ne confondez donc pas les vocations, les nécessités dans la sphère des idées, avec d'éphémères élucubrations de plus ou moins de mérite. Il faudra des siècles peut-être pour reproduire une nature comme celle de Beethoven, toujours incomprise des contemporains. Beethoven n'a au fond appartenu au monde matériel que pour y avoir promené sa vie durant, sans trop s'en douter, une redingote à brandebourgs. Tourmenté par le désir excessif de créer, il ne vendait ses compositions qu'à son corps défendant, pour vivre. On a de la peine à croire que les Symphonies aient pu s'acheter.

Le bourgeois de Vienne s'étonnait de ce que Beethoven n'eût jamais moins de deux et assez souvent quatre logements à la fois, *Ries* p. 113. Rien de plus naturel pourtant. L'homme qui trouve l'idée de la Symphonie pastorale assis par une pluie battante dans un champ des environs de Vienne, qui rentre la nuit dans un de ses logements en disant à la *bonne* étonnée qui lui ouvre: «*enfin* je le tiens mon motif» cet homme ne devait-il pas être à l'étroit dans les salons des Lichnowski, des Browne, des Brunswick et des Erdödy tout autant que dans ses entresols à lui? Ne pouvant en reculer les limites il en augmentait le nombre. Touchante erreur du génie; la Symphonie en ut mineur était-elle logeable?

Nous avons visité quelques-uns des logements occupés autrefois par Beethoven et nous n'y avons pas peu dérangé quelques respectables mères de famille. Nous leur disions le plus poliment possible, que voyageur et venant de loin, nous désirions visiter un seul instant un logis occupé jadis par un grand musicien; toutes répondaient en s'adressant comme par distraction à leurs alentours, à leurs enfants surtout: «ach! das ist der Beethoven.» Cet hommage implicite dans la bouche de gens simples nous a paru glorieux. Je m'arrêtais parfois dans les escaliers tortueux en bois en me demandant, si joserais monter, *si elle y était*, la Symphonie avec choeurs? car chacune des «*neuf*» a dû avoir son logement. Ce nombre s'adressa-t-il aux muses?

Un jour, Goethe vint voir Beethoven, qui trouva cette visite aussi naturelle qu'il parut étonnant à Goethe de la faire. Ils allèrent à la Bastey. Le bourgeois de Vienne aimait Beethoven sans le comprendre; on le saluait de toutes parts pendant cette promenade et Goethe d'ôter le châpeau, de s'étonner de cette excessive politesse à son égard. C'est moi, qu'on salue, dit simplement Beethoven. Le séjour prolongé de Mozart et de Beethoven à Vienne, ont fait à cet Eldorado de la «Mehlspeise» et de la Valse, la réputation d'un asyle de la musique. Avoir laissé Mozart et Beethoven mourir dans la misère, avoir oublié d'encourager Schuberth, voilà le plus clair de l'opinion musicale des Viennois pour lesquels Strauss a eu raison d'écrire sa «*Eisele-Beisele* Polka.» Ein Tanzkomponist kann sich in Wien bereichern, der tiefsinnige Genius lebt und stirbt in Gram. *Ortlepp* p. 71. Was wollen sie hören? Fidélio? Den können sie nicht geben und

wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Conzerte? Da orgelt jeder nur ab, was er selbst gemacht. Die Solo-Sachen? Die sind hier längst aus der Mode. Lettre de Beethoven à Rochlitz de l'année 1822. Für Freunde der Tonkunst, 4 T. p. 355. Ce jugement porté par Beethoven sur Vienne est sans appel. Mais rien ne prouve plus le strabisme viennois du temps, à l'égard de Beethoven, que le fait notoire que la société des amateurs de musique des états d'Autriche (Die Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaates) le nomma membre honoraire en 1823, après dix ans de son existence pendant lesquels plusieurs artistes, tant étrangers qu'indigènes, avaient reçu des diplomes d'honneur. Aussi Beethoven voulut-il renvoyer le sien et ne fit-il aucune réponse à la société. *Sch.* p. 135. Diabelli paya à Schuberth «le roi des aulnes» 2 fl. 30 kr. en lui reprochant *de venir trop souvent lui demander de l'argent.* Dans la ville où fut composée l'Ouverture de la flûte magique, cet impérissable traité de paix entre la science et les domaines de la fantaisie; on jeta le corps de Mozart dans une fosse commune dont on ne connaît plus l'emplacement. Vingt mille personnes suivirent le convoi de Beethoven Sch. p. 193; les artistes lui élevèrent un monument sur le cimetière du Faubourg de Währingen où une rue porte son nom. On a élevé des statues à Beethoven, à Mozart. Il leur a fallu mourir pour vivre. Revenons de ces dures épreuves du genie qui ont passé, à ses productions qui ne passeront pas.

Le final de la Sonata quasi Fantasia, qu'on nommerait aussi bien «Fantasia quasi Sonata», est une coulée de lave

enflammée. A chaque sommet de son incessante ascension, deux coups de tonnerre éclatent et la rejetent à son point de départ. Un instant ce débordement fait halte; on le dirait extenué, mais c'est pour reprendre de plus bel. C'est là l'éruption spontanée d'un volcan que les traditions, l'école, les magisters, *«le qu'en dira-t-on?»*, avaient inutilement contenu dans l'âme du poète pendant les trente ans qu'on s'était plû à l'abreuver de dégoûts, de chagrins.

Cette «Sonate quasi Fantasia» et la Sonate op. 26, ayant été jouées par Liszt en public, tous les Pianistes ont voulu avoir le tort de n'en pas jouer d'autre, ils ont sauté après Liszt aussi empressés que les moutons de Panurge. On dirait toute autre Sonate de Beethoven prohibée en public par les douanes. Les deux Sonates subsistent aussi par un reste de pudeur dans le répertoire des élevés à pretention. L'amateur-prodige flaire encore avec un sang-froid parfait ces fines fleurs du monde, entre une transcription et une romance sans paroles. Ces productions partagent le sort des génies de l'antiquité, livrés au jeune âge pour l'assister dans ses ébats linguistiques et cet «âge, vous le savez, est sans pitié.»

La seconde des deux Sonates «quasi Fantasia», vit tout à l'ombre de la première. Quoique distancée par sa formidable voisine, elle aussi cependant est une oeuvre de haute inspiration. La figure grave du premier morceau, Andante $^{4}/_{4}$ *mi bé mol*, aurait besoin d'être donnée aux instruments de l'orchestre pour produire tout son effet. Ce morceau peu développé tient du style d'église. On en a fait un «kyrie» (voy. le Catalogue), dans lequel toutefois n'a pas dû entrer

l'Allegro $^{6}/_{8}$ *ut majeur*, qui partage l'Andante en deux parties et qu'il est difficile de faire concorder avec son expression recueillie. Le second morceau, écrit dans les données d'un Scherzo, se prête à faire faire une cure-Beethoven à quelque élève qui ne disposerait que d'un mécanisme limité; car il est d'une aussi facile exécution qu'il est expressif et plein d'intérêt. Il débute comme le Scherzo de la Symphonie en *ut mineur*, sur la gamme de la tonique. Après la troisième partie, le Scherzo reprend en une figure syncopée, exactement comme dans le morceau qui tient lieu de Scherzo dans la Sonate en *fa*, op. 10.

Ces sortes de rencontres sont choses *bien* rares dans Beethoven.

Il y a dans l'Adagio, $^{3}/_{4}$ *la bé mol*, comme un lointain écho du grand air de Florestan de Fidélio chargé d'une si incommensurable douleur. Ce n'est pas le rhythme ou la tonalité qui établisse cette analogie, c'est l'âme de l'Adagio qui est l'âme de l'air de Florestan. Cet Adagio fragmentaire mais magnifique, immense dans sa restreinte limite, 26 mesures, conduit en manière de cadence au final dont il est le noyau, car il vient à le couper, présenté alors en *mi bé mol*. Ce final, Allegro $^{2}/_{4}$ *mi bé mol*, repose sur une figure propre aux renversements, semblable en cela et dans sa facture au final de la Sonate pour Piano et Violon en *mi bé mol*, op. 12.

On est étonné de retrouver tout d'un coup dans cette espèce de Rondo un fragment de l'Adagio avec lequel il n'a aucune parenté, dont la reprise n'est motivée par rien.

Cette seconde Sonate quasi Fantasia, qui dans quel-

ques éditions est la première, a dû être une improvisation, ce qui en expliquerait l'intitulé, *fantasiren* étant en Allemand synonime *d'improviser*. Nous venons de voir que si Beethoven s'exprimait parfois en italien et en français, il n'en pensait pas moins en Allemand.

Dans la Sonate en *ut dièze mineur*, il venait de créer un chef-d'oeuvre; elle avait été la goutte débordant le vase. L'éditeur ne se sera pas contenté «*d'une*» Sonate, il lui en aura fallu *deux*. Haydn, Mozart, les avaient gâtés, en leur livrant jusqu'à six à la fois. La Sonate-Pleyel-Kotzeluch-Wanhal-Wölfl avait pululé de son côté, la misère pulule toujours; Wanhal avait créé «la Sonate de congratulation (*3 Gratulations-Sonaten*), Beethoven aura alors ramassé un des chiffons de papier qui récouvraient son plancher à la hauteur d'un doigt et qui contenaient les jets de sa pensée passée et présente, et l'éditeur de publier le chef d'oeuvre en *ut dièze mineur*, ainsi remorqué. Telle est, le plus souvent, la part de récompense du génie. Pretium magister triste habet.

Sonate en ré majeur.

Opéra 28. Dédiée à M. noble de Sonnenfels. 15e Sonate.

C'est une production toute suave que cette Sonate: «Sylvestrem tenui musam meditaris avena!»

Le premier Allegro est tout soleil, pas un nuage. Beet-

hoven aura passé un jour heureux dans les environs de Vienne ; il en aura rapporté cette idylle. C'est Polyphème chantant Galathée et la mer bleue de l'antique Trinacrie. Le marchand de musique Cranz, qui a imprimé les Sonates de Beethoven à Hambourg, cette Belgique de la propriété musicale, a trouvé bon de qualifier la Sonate de «pastorale.» La chose fait honneur à sa sagacité, mais Beethoven qui s'y entendait pour le moins aussi bien, n'en a rien dit.

Le motif de l'Allegro ($^3/_4$ *ré majeur*) est bâti sur la pédale de *ré*, au-dessous des portées de l'échelle inférieure des basses, résonnant vaguement comme ferait le bourdon d'une cloche, évoquant de partout des chants dans cette riante campagne, les groupant autour de ces imperturbables *ré*, qui, une fois, se prennent à monter d'une octave pour récueillir un chant qui semblait être resté en arrière. Ces *ré* finissent par étouffer dans un tumulte mélodieux comme se perd un thyrse sous les fleurs et les feuilles qui l'enroulent. Il y a un charme indicible à dérouler sur un beau Piano ces glorieux festons dont le maître décora son château, sa villa à lui.

C'est un rhythme serré, bref, exigeant, que ces *ré*, frappant sur tous les temps de la mesure de $^3/_4$. Il est traité ici avec une grande supériorité. L'intérêt de l'Allegro ne ralentit pas un instant, et n'allez surtout pas vous dire, que vous prévoyez une bonne fois, ce qu'il va dire, le maître, quand par hazard il se mettrait à votre niveau et vous ferait les honneurs de chez lui, sans trop vous faire sentir chez «*qui*» vous êtes. Il se servirait de sa baguette magique et sous le portail de ses syncopes vous plongeriez dans des

pays que vous n'auriez pas seulement rêvés et où vous auriez de la peine à le suivre. Vous serez fâché alors de vous retrouver avec vous-même, avec votre pitance d'imagination que vous vouliez lui prêter à lui. Ne devinez donc rien; subissez. Appelons cette Sonate «la Sonate des surprises»; elles naissent, en effet, sous ses pas. Les compositeurs devraient méditer cet Allegro. Arrivé à la seconde partie, Beethoven prend la pédale de *fa dièze*, comme il avait pris celle de *ré*. C'est pour le coup qu'on le croirait engagé dans la tonalité de *si*; comptez donc sur Beethoven. Sur ce *fa dièze* il frappera la dominante de *sol* et continuera la course à travers champs sous ce rayon plus doux du jour. C'est neuf, frais, imprévu, plein d'intérêt. Après quelques excursions et incursions dans les alentours de cette riante campagne on arrive à la dominante de *si*, figurant comme un accident de terrain et qui, par la manière dont elle est présentée, fait l'effet de la tonique de *fa dièze majeur*. Frappant alors de fortes entrées sur les temps faibles de la mesure, il prend fantaisie au maître de conter ses douleurs au milieu même de cette nature épanouie. Arrivé à l'*ut dièze* au-dessus des portées, il se met à redescendre sur son *fa dièze* cette échelle de désespoirs, et arrive de degrés en degrés aux notes extrêmes des basses où le «*bass-tuba*» lui-même aurait de la peine à le suivre. Là il s'arrête pensif sur son *fa dièze*, dans un point d'orgue, et vous d'attendre le dénoûment. Quatre festons de syncopes s'entrelacent alors dans le ton mystérieux de *si majeur;* quatre autres en *si mineur*, point d'orgue; Adagio de deux mesures sur la dominante de *ré*; de cette suspension, la phrase principale de

l'Allegro s'échappera comme une source vive triomphe des perniers obstacles qui obstruaient son cours.

Cet Allegro jette un courageux défi au temps de le vieillir. Vous trouvez là ce qu'il y a, ce qu'il y aura et bien longtemps encore, de plus neuf en fait de ressources de ce grand style rhythmique dont la Symphonie «*héroïque*» est une des plus complètes expressions.

Cette manière de pétrir le rhythme n'appartient qu'à Beethoven. Ce style a exercé une influence bien grande sur les compositeurs contemporains et autres. Ferdinand Ries, Leidesdorf que Beethoven appelait: «Dorf des Leides», Kublau dont il disait: «Nicht kühl nicht lau», Schubert, le grand Schubert, Pixis, Moscheles, Hummel, Onslow, Mendelssohn et Weber eux-mêmes ont vécu sous le charme. Il y a plus: aucune trace des ressources trouvées au rhythme par Beethoven ne se voit ni dans Haydn, ni dans Mozart.

Pour avoir une idée nette de ce que nous avons appelé la seconde manière de Beethoven, il suffira de lire l'Allegro de cette Sonate. Ce n'est plus une musique de *Piano* seulement; c'est de la musique pour tous instruments; cela fut *créé*. En cherchant des moyens d'éxécution à la Sonate on arrive à l'orchestre. Ferdinand Ries a arrangé la Sonate en quatuor. Il aurait dû se dire qu'un carton symphonique devient Symphonie ou reste au Piano.

En faisant résonner les *ré* du premier Allegro, l'on voudrait leur insoufler la gravité de son d'une contre-basse et les rendre doux cependant comme la peau d'une pêche. La main gauche doit ressembler à un Violoncelliste qui ne dis-

continue pas de donner la même note et qui lui voit pousser des chants que d'autres instruments se disputent, dont il est et reste la racine.

Ce morceau hors ligne «une idylle pour Piano» respire une félicité presque complète, chose rare dans Beethoven; et telle est la vérité de cette poésie, qu'au bout de trente ans de bonne et fidèle connaissance, elle nous paraît aujourd'hui un peu plus jeune, un peu plus neuve, que par le passé.

L'Adagio $^{2}/_{4}$ *ré mineur;* la statue du «*Commandeur*» aurait pu le dire sur son cimetière. Alternant entre *ré mineur* et *ré majeur;* à nombreuses repétitions de parties du même nombre de mesures, correspondant aux mêmes strophes; cet Adagio appartient essentiellement à la première manière. Il ne lâche point sa phrase; il lui marche sur la queue de la robe jusque dans le majeur qui entreprend d'en consoler le deuil. Cet Adagio a des délimitations *réelles;* les Adagio des deux dernières manières de Beethoven, ont des limites fictives comme le ciel qui touche à l'horizon et qui fuit toujours. Le Scherzo (Allegro vivace, *ré majeur*) va bien au premier Allegro. Il se joue de tous les rhythmes. Croirait-on qu'il est bâti sur une *seule* et *unique note*, repétée quatre fois à l'octave? autant de graves spondées qui se lamentent. Deux espiègles dactyles suivis d'un spondée sur le temps faible, donnent alors la chasse à ces tenues. Ce «*cache-cache*» continue de quatre en quatre mesures; mais à la seconde partie, les spondées l'emportent, formulent un chant dans le grave et enjambent, comme par le passé, leurs octaves.

Comment distribueriez-vous les brèves de la première partie du Scherzo aux instruments à vent? car il est bien entendu qu'on sousentend dans tout cela un orchestre. A qui donner la phrase passionnée du Trio (*si mineur*) emportée par un courant électrique en *ré majeur?* Vous ne voulez le quitter, vous vous écriez:

> That strain *again;* — it had a dyingfall
> O! it came o'er my ear like the sweet south,
> That breathes upon a bank of violets,
> Stealing, and giving odour!
>
> *Twelfth-Night.*

Mais la phrase a passé et le maître dit: la seconda parte «*una*» volta! C'est bien de «*lui*»! Disons de ce Scherzo ce que les Napolitains disent de leur ville: «*un pezzo del cielo caduto in terra!*»

Le Rondo ($^6/_8$ *ré majeur*) montre le style d'une pastorale, il est assez développé et finit par une «stretta» où la figure des basses qui en berça le début, apparaît doublé et comme renforcé de trombones. Serait-ce une berceuse (Wiegenlied) comme on dit aujourd'hui? Ce Rondo est fait pour recueillir dans le giron de la vérité musicale les naufragés du Piano moderne. Il pourrait être joué séparément de la Sonate. *Pia desideria!* ne nous faut-il pas la berceuse du jour; la bonne berceuse, la berceuse qui ne berce personne?

Trois Sonates, sol majeur, ré mineur, mi bé mol.

Oeuvre 31. Dédiée à la comtesse Browne. 16e, 17e, 18e Sonates.

C'est la trosième et dernière fois que nous rencontrons trois Sonates sous le même chiffre formant ainsi une seule grande oeuvre. Il y a sept exemples de pareil cumul dans le reste de l'oeuvre de Beethoven: trois Trios de Piano op. 1, trois Sonates pour Piano et Violon op. 12, trois Sonates pour Piano et Violon op. 30, trois Trios de Violon op. 9, trois Quatuors op. 59, les six premiers Quatuors op. 18 qui parurent d'abord par trois en deux livraisons. Ces triologies au nombre de 10, en y ajoutant les trois triples faisceaux de Sonates de Piano op. 2, 10, 31, suffiraient pour faire de Beethoven un auteur sans exemple dans l'histoire de la musique, tant ces dix grandes conceptions, qui, détaillés, donnent trente, sont capitales, neuves, importantes sous tous les rapports. Il est probable que la pensée de réunir dix fois trois ouvrages en une oeuvre, exerça quelque influence sur leur production même. C'est peut-être pour cela qu'on observe dans ces triologies, si l'on en excepte les Quatuors, *un* ouvrage et toujours *un seul* qui, à le considérer dans son ensemble, est plus faible que les deux autres, Trio de Piano en *sol* op. 1, Sonate de Piano en *ut* op. 2, en *fa* op. 10, Sonate pour Piano et Violon en *ré* op. 12, en *la* op. 30. Trio de Violon en *ré* op. 9.

Si ces morceaux n'avaient pas été destinés à être absorbés par la secrète unité de la triologie, ils auraient sans doute subi des changements; leur proportion s'en fût agrandie; leur pensée eût été autre. Ces triologies appartiennent toutes aux formes de la musique de chambre (Solo, Duo, Trio, Quatuor).

Beethoven n'eût jamais donné trois Symphonies à la fois comme Haydn et Mozart qui, pour avoir produit des chefs-d'oeuvre dans ce style, n'en ont pas moins traité souvent la Symphonie en menu gibier de trois à six, voir de neuf pièces en *une* chasse, ce qui en marque la distance à celles de Beethoven. Beethoven mit trois chiffres d'oeuvres à neuf Sonates (op. 2, 10, 31); on s'arrangerait aujourd'hui à en mettre neuf à trois, aujourd'hui que la valse, le galop, la Romance sans paroles, la pensée fugitive et le reste, sont dûment incorporés ou ne pas incorpérés aux archives des éditeurs *unis* de l'unie Allemagne. Nous avons lu cet intitulé: «*Pensée romantique pour Piano* oeuvre 1re.» Commettez votre pensée romantique si cela vous fait plaisir, à vous et aux autres, mais de grâce, ne parlez pas d'oeuvre; craignez davantage l'application du «chacun selon ses oeuvres.» Les temps en musique sont caractérisés par ses faits. D'autres temps, d'autres moeurs musicales. Le premier Allegro (*sol majeur*) de la première des trois Sonates oeuvre 31, est à *deux temps*, rhythme réservé par l'ancienne école aux Finals, aux Rondo, comme on disait alors. Il existe une seule Sonate de Mozart, pas une de Clementi, de Dussek, de Hummel, de Mendelssohn, de Weber dont le premier Allegro soit à deux temps. Raison de plus pour Beethoven.

Autant l'Allegro de la Sonate en *ré majeur*, oeuvre 28, est calme, autant cet Allegro est brusque, bourru, saccadé et de difficile abord; c'est une course dans les rudes chemins des montagnes. Un chant sauvage, inquiet, domine les furibondes coulées de doubles croches. Ce chant est proposé en *si majeur*, puis en *mi majeur*.

L'Adagio (*ut majeur* $^{9}/_{8}$) est une image de l'infini; l'Adagio de la grande manière du maître que nous avons rencontré une première fois dans la Sonate en *si bé mol* op. 22. L'Adagio de la seconde manière n'est plus un motif avec ses conséquences et ses rédites convenues, mais une réunion d'idées — l'aspiration de l'infini enfin. Tâchons de donner une idée de l'Adagio de cette Sonate qui étale les vastes proportions des Adagio des grands Quatuors de Beethoven.

Les personnes qui connaissent Rome n'ont pas oublié la «Farnesina» ce trésor de poésie d'entre toutes les poésies de la ville éternelle; combien le mythe de la Psyché et de l'Amour peint par Raphaël sur les murs de la Farnesina est une chose attachante et gracieuse. Cet Adagio est ainsi, il appartient à un ordre d'idées semblables. Cela s'est fait une fois, cela ne saurait se refaire. Voyez la bonne mine de cet Adagio: «*incessu patuit Dea!*» Qu'il est candidément gracieux, ingénûment élégant. Comme bâtisse et en tant que «forme», il est d'une ordonnance si parfaite qu'il rappellerait l'ordre dorique, si les Grecs avaient pu sentir ainsi.

Pour communiquer la vie aux idées que ces formes suaves expriment, pour les animer du souffle divin; il fal-

lait les trésors d'amour de l'église catholique dont la foi dominait le génie de Beethoven, à son insu peut-être. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber furent catholiques; Bach et Mendelssohn protestants.

L'Adagio présente dans les quatre premières mesures la marche d'harmonie et la phrase mélodique de l'air d'Uriel en *ut* de la seconde partie de la Création de Haydn. Nous trouvons qu'il emprunte à cette circonstance fortuite un intérêt de plus. — Les gammes chromatiques et les trilles, dont Beethoven accidente les quelques notes de chant qui rappellent l'air de la Création, sont autant de dentelles échappées des mains d'une fée. L'air de Haydn est et reste l'air d'Uriel, mais que ne deviennent pas ces quatre mesures sous la main de Beethoven? La passion sut-elle jamais être et plus aimable et plus noble? rien de gracieux comme les deux fusées en «grupetti» de triples croches, montant lentement, semant de perles l'étendue de deux octaves, correspondant aux deux gammes chromatiques proposées d'abord. Cette manière *d'ornementer* a été souvent copiée. Les trilles, qui alternent avec ces coulées de notes ascendantes, repètent la figure principale dans le grave. Ce tonnerre gronde ainsi au loin dans un ciel sans nuages. Pendant l'étude du morceau on pourra consulter l'Adagio du Trio en *ut* pour instruments à cordes op. 9 et s'arrêter à la figure du Violon à la onzième mesure, s'élévant en gracieuses volutes jusqu'à la note qui la termine.

Les traits qui suivent les deux points d'orgue en manière de cadence, sont le point de départ de tout ce qui a été tenté depuis en *ornementation*, en cadences. Cet Ada-

gio est le *névé*, couvrant les hautes cimes des élégances du Piano, l'innocente origine des avalanches de traits et de remplissages qui l'envahirent depuis. Ce morceau frais comme une brise de mer, Beethoven le nomme «Adagio gracioso» ($^{9}/_{8}$); il a six grandes pages (120 mesures dans le rhythme de $^{9}/_{8}$) et l'intérêt qu'il inspire ne s'affaiblit pas un instant. Il faut savoir maintenir ce morceau dans un mouvement calme, égal; il a besoin de s'écouler naturel, ingénu comme le chant de l'oiseau qui se place sûr la plus haute futaie pour saluer l'aurore. Vers la fin, des festons en tierces, puis en sixtes, formulent sur la figure des basses qui vous a tenu cinq pages, un chant qui rappelle, à s'y méprendre, tout ce que les dilettanti aiment à signaler dans les Duo du dernier triumvirat de l'opéra italien, Bellini, Donizetti, Verdi. Seulement quand les Duo de tournoi, de noces ou d'éxécution en place publique, ce qui en matière d'opéra italien fait souvent un, arrivent à cette apogée de leur félicités et douleurs, ils expirent, tandis que tout en humectant ses lèvres à cette limonade qu'il inventa, qu'il ne copia pas, car la Sonate aurait pu assister aux noces des pères et mères de Bellini, Beethoven se met aussitôt à reprendre le trille dans le grave d'une manière si inattendue qu'on croit l'entendre pour la première fois. Ce n'est pas tout pourtant et le maitre a l'air de dire: quand je parle, moi, je parle longtemps et dis quelque chose, en introduisant dans les dernières mesures de l'Adagio une idée mélodique entièrement nouvelle; chant qui défrayerait toute une composition. Un nouveau travail harmonique l'accompagne, Beethoven sachant toujours et *quand même* être nouveau. Cette marche

d'harmonie est traitée avec une telle supériorité, avec une si franche conscience de ce que le maître peut et veut, qu'elle en paraît toute simple. L'Adagio finit là; mais pour vous faire sentir dans quelle route il aurait pu vous engager encore, le poëte ouvre dès la sixième mesure avant la fin de nouvelles profondeurs de basses; il s'en échappe des gammes comparables à ces grosses lames qui par un temps de calme se ruent parfois sur la plage en venant du fond des mers. Il y a de la «houle» de mer dans cette péroraison.

Je ne sais, mais l'ensemble de cet Adagio si bien nommé «grazioso», rappelle Taglioni, cherchant dans «le lac des fées» avec la grâce dont elle sait rayonner, le voile magique ravi, froissée déjà par le contact du monde et lui comparant avec douleur son existence de fée. M. Berlioz qui est un si grand maître d'instrumentation, que ne nous fait-il don de cet Adagio à grand orchestre, avec harpes et tout l'arrière-ban des ressources qu'il sait si bien mettre en oeuvre? Avant de quitter l'Adagio nous ferons remarquer au lecteur le *ré* appogiature à la 24e mesure après le trille, qui n'a d'égale que le merveilleux effet produit par le *sol* appogiature à la 23e mesure avant la fin de l'Andante de la Symphonie en *ut mineur*.

Le Rondo de la Sonate en *sol* (Allegretto $^4/_4$) est une gaie farandole. Exploration faite des chemins ardus, l'intrépide explorateur se complait désormais sous l'orme de sa tranquille et lumineuse vallée. Il y a une vague affinité entre ce Rondo et celui de la Sonate oeuvre 28, ce qui ne peut manquer d'intéresser dans un compositeur comme Beethoven.

L'Allegro de la seconde Sonate (*ré mineur*) que les grands pianistes eux-mêmes daignent parfois jouer, parce que la simple croche y est susceptible de devenir l'octave balayant le Piano comme ferait la mitraille, est un des morceaux les plus passionnés connus en musique, entrecoupé qu'il est, en manière de récitatifs, de phrases tantôt fières et impératives, tantôt plaintives et timides. Mais c'est assurément là un trop puissant cavalier pour que le Piano, pauvre haridelle essoufflée, le porte à bon port; c'est aux ailes puissantes de l'orchestre qu'on aimerait à le confier. La passion qui brûle ses veines est toute palpable, nous dirons italienne. L'Adagio (*si bé mol* $^3/_4$) est simplement prodigieux. Il nous fait souvenir du conte féerique en vers: la rose enchantée (*die bezauberte Rose*); rose qui n'est pas une rose, mais bel et bien une princesse victime du charme que lui a jeté un sorcier. Dans les rapides passages confiés à la main gauche qui se pose sur la main droite, passe et repasse par-dessus elle et seme des triples-croches partout, la rose magique ouvre son calice, exhale ses plaintes et répond à la voix aimée qui l'appelait tantôt de ses plus doux noms. Il y a là comme des accents lointains de «l'Adélaïde» de Beethoven quand à la fin de la principale strophe de l'Adagio, ce nom semble être évoqué sur la note qui lui appartient dans la Romance!

Le Final (Allegretto $^3/_8$, *ré mineur*) aurait pu s'appeler «Rondo» à bien plus juste titre que les «Rondo» que nous avons rencontrés jusqu'à présent. Permis à Beethoven d'avoir ses idées. Sobre de paroles il n'admet que la pensée. Un sort cruel, peu mérité, comme est parfois le sort, fut re-

servé à ce morceau, celui d'être enjolivé par le beau sexe par des temps d'arrêt et des réticences qu'il imagine être gracieux. Non, cette production délicate ne sera jamais et quoi qu'on fasse, un flacon de «Patschouli» tenant par une élégante chainette à une main supérieurement gantée; cet Allegretto est un morceau vaporeux, fin, passionné malgré son élégance. Remarquons à la 23e mesure, une délicieuse combinaison du rhythme à deux temps en plein $^2/_8$; ne dirait-on pas une plume tournant en l'air, arrêté un instant dans ses voltiges? Après la grande passion du premier Allegro et ses tragiques monologues en récitatifs, il ne restait que le style sévère ou le style élégant pour le dernier morceau; le caractère de la Sonate excluant même un Scherzo dans l'idée de Beethoven. On appliquera avec succès au bijou de ce Rondo-Allegretto, les adorables coquetteries de toucher, l'élégante recherche du style de Chopin. Le premier *la* qu'on rencontre dans la figure de la basse est un des pivots de la pièce, il convient de s'y cramponner, de ne pas le lâcher inconsidérément.

Le premier Allegro de la troisième Sonate (*mi bé mol*) est un curieux exemple de l'étonnante facilité du maitre dans les maniements rhythmiques. Nous aimons bien les petits coups de plat de sabre dont il aiguillonne dès la 20e mesure les «grupetti» de doubles croches dont tous les temps de la mesure reçoivent vigoureusement un, en passant.

Vient le Scherzo (Allegretto vivace $^2/_4$, *la bé mol*). Inqualifiable et inqualifié dans l'ancienne école, ce Scherzo impétueux, hardi, neuf, est d'une verve à tout rompre. C'est un morceau de Piano par excellence qui sait se suf-

fire, qui ne fait aucun appel à l'orchestre; chose rare dans Beethoven. Ce morceau difficile à soutenir, nous ne serions pas étonnés de le voir publier un jour à Paris sous le titre de quelque autre *perpetuum mobile* à l'instar du Rondo de Weber en *ut* qui y avait été joué en public par M. Alcan. Ce pauvre Scherzo peut donc conserver l'espoir de devenir à son tour un article du commerce, une nouveauté fashionable dans le genre de la Méditerranée découverte par M. Alexandre Dumas. Le nom du pianiste qui aura daigné le jouer, se lira alors en majuscules radieuses encadrées de vignettes triomphales, sur un cahier rose ou jaune, le nom de Beethoven, comme de raison, en caractères de moindre dimension. Le Scherzo de cette Sonate est le premier exemple d'un Scherzo à deux temps. Comment les pianistes du jour ne pensent-ils pas à jouer en public ce Scherzo que rien n'empêche d'être traité en «prestissimo» et qui peut le disputer pour la verve, le piquant et le goût à tout ce qu'on y joue. Une pareille composition fait l'éducation du public et l'élève jusqu'à l'artiste. Je vous laisse penser quelle influence exerce sur le moral du public le répertoire des pianistes modernes, aujourd'hui qu'ils préfèrent l'effet produit à ce qui est immateriel, le corps à l'âme; qu'ils pensent plus à leur personne qu'au ministère que l'art leur confie. Le compositeur, l'exécutant, devraient savoir rester *pauvres*. S'ils sont repus, si leur coeur est gros et gras; ils rentrent dans la cathégorie du reste des hommes dont ils ont à se distinguer par des idées et des sentiments au-dessus de l'infime nouveau du cadastre bourgeoisement dressé de la vie. Ils devraient alors faire place à plus affamé. Qu'exprimeront-

ils, s'ils n'ont plus rien ou peu de chose, à désirer? — Désirer, *désirer toujours;* tel est la secrète pensée de tout art. Les arts ne sont qu'une seule aspiration infinie. Si Persius est allé jusqu'à dire: *magister artis — venter;* nous entendons, nous, parler famine dans la sphère des sentiments, des idées qui, en musique, constituent l'invention.

Ne faut-il pas absolument, que l'artiste *souffre, aime et espère?* — On n'est artiste qu'à cette dure condition. A cette condition les portes de son ciel restent ouvertes à l'artiste:

— Die Welt ist weggegeben,
Willst Du in meinem Himmel mit mir leben?
So oft Du kommst, er soll Dir offen sein.

Le troisième morceau de la Sonate est un Menuet (Moderato e grazioso) ou plutôt un «intérim» d'Andante. Création suave et calme qui semble se porter l'excuse du fantastique enfant de tantôt, du Scherzo et de ses joyeux écarts. Un aussi délicieux Menuet faisant fonction d'Andante, se rencontre dans la Sonate en *sol* pour Piano et Violon, dédiée à l'Empereur Alexandre (oeuvre 30 N. 3). On croirait le Menuet de la Sonate en *mi bé mol* un *arrangement* pour Piano d'un fragment de Symphonie dans le style mélodique de Mozart. Sans l'*ut bé mol* de la seconde partie, sans le Trio, il appartiendrait aux joies naïves du XVIII^e^ siècle. Evidemment ce Menuet commence par un Solo de Violoncelle. Le Trio ne peut être donné qu'aux cuivres dont les bordées deviendraient formidables sur l'accord de neuvième mineure frappant dans la seconde partie par sept fois de suite. Par une accentuation des temps

faibles, on arrive encore au rhythme binaire. — Les huit mesures de Coda modulant en mineur rappellent les *Coda* des Scherzi des deux 1ers Trio de Piano. Beethoven abandonna depuis cette façon d'épilogue; la Coda du Menuet du gr. Quatuor en *ut* appartient au Final bien plus qu'au Menuet; c'est l'écluse qui laisse échapper le flot courroucé de la fugue. Il y a peu d'exemples de Menuets dans Beethoven que nous avons vu remplacer ce patron de l'ancienne école par une forme d'un style moins entravé, par le Scherzo. Le Septuor, la première, quatrième et huitième Symphonies, le Quatuor en *ut* avec la fugue, présentent les plus remarquables Menuets de Beethoven. Le Menuet de la huitième Symphonie rappelle les duègnes travesties de nos ballets qui en laissant tomber leur défroque montrent la fée. On reconnait à l'entrée de la trompette dans la seconde partie de ce Menuet entouré des prestiges de la grande instrumentation de Beethoven, un nouvel ordre de choses. L'ancien Menuet et sa petite queue saupoudrée croula à jamais au cri de victoire jeté par cette trompette. «Blast und ihr blast sie weg!» Ce Solo est le mâle de l'horrible cornet à piston.

Le Final de la Sonate (Presto con fuoco $^6/_8$. *mi bé mol*) est une façon de Mazeppa, mais de Mazeppa gai, de Mazeppa soulevant la poussière d'un cirque:

«Ist mir doch als dröhnt die Erde
Schallend unter eil'gem Pferde!»

Ce Presto avec son air innocent, cache des pas bien difficiles. On aura l'air de l'improviser pour peu qu'on le joue par coeur, tant il semble l'effusion du moment. Mais prenez

y garde, une fois embarqué, vous ne reprendrez plus haleine. L'amateur-prodige lui-même voudra donc promener ce coursier infatigable aux yeux des ennuyés de' salons. Mais gare au pianiste qui imaginerait dompter le coursier parce qu'il ne verrait que des croches. Ce Presto frais et rose prend sept pages et les forces d'un homme robustement constitué. On y rencontre des figures, des modulations chargées de tristesse qui rappellent vaguement tel épisode du dernier morceau du gr. Trio de Piano en *si bé mol*. Sans qu'il y paraisse, ce Final est simplement de cette difficulté-là. S'adressant au seul Piano, il n'a rien de symphonique et c'est moins un Final que l'épanchement de l'impression du moment. Que ne le jouez-vous séparément du reste, si le nom de Sonate est encore pour vous le synonyme d'ennui? Vite un autre nom :

«That what we call a rose
By any other name would
Smell as sweet — — — »

Par charité! soyez l'Alcan de ce Final; détachez ce Presto du chantier honni de la Sonate, pour en faire un morceau voguant à pleines voiles sur les flots agités de vos concerts!

Pendant de longues années nous avons méconnu ce Final, la valeur de toute cette Sonate. Elle nous paraît être aujourd'hui une des plus caractérisées. Il y a comme un feu follet de répandu sur cette production que le vulgaire qualifie de bizarre, parce qu'il ne sait tenir compte d'un moment d'humeur du génie. Ainsi les douze notes en triples croches, attachées en panache à un «*seul*» levé du premier

Allegro, ne sont qu'une chiquenaude donnée au précepte de la carrure. Ce grupetto seul, prouve que Beethoven ne pensa point à quelque morose élève, mais aux artistes qui savent allier l'inflexibilité du métronome aux allures libres de l'imagination. Je me rappellerai toujours ce mot de Chopin : «Votre main gauche est le maître de chapelle qui ne peut faillir ; faites de la main droite ce que vous pourrez en faire». Nous formulerons cet axiome ainsi : «la basse est le *temps*, le reste est *l'espace*.» Cette Sonate nous donnera lieu de faire une observation générale : le Scherzo morceau de Piano s'il en fut, le Menuet, symphonique au contraire, sont les représentants des deux principales distinctions à faire dans les compositions de Beethoven pour Piano. Dans les unes, et c'est le petit nombre, l'instrument se suffit ; la pensée de l'orchestre, du Quatuor ne vous vient pas ; dans les autres cette pensée vous obsède, elle est votre constante préoccupation et le Piano n'est plus que le moyen d'action, la toile sur laquelle fut jeté au charbon le carton symphonique. Nous souhaitons aux pianistes assez de pénétration pour savoir distinguer dans Beethoven qui était un trop grand génie pour qu'en écrivant une Sonate, il ne fit plus. Une fois entré dans le domaine de ses empyrées, il était naturel qu'un esprit de sa trempe, se laissât presque toujours emporter aux dernières limites de l'expression musicale — Symphonie ou Sonate, Beethoven arrivait toujours à l'infini.

Deux Sonates faciles, sol mineur, sol majeur.

Oeuvre 49. 19e et 20e Sonates.

Ces deux Sonates sont écrites dans le style d'une Sonatine. Le premier morceau (Andante *sol mineur*) est l'origine de la Romance sans paroles de nos jours. On ne se lasse pas de jouer cet Andante d'un style facile et c'est un service à rendre que de le signaler aux personnes qui, sans posséder un grand mécanisme, voudraient cependant jouer une musique digne d'occuper leur imagination. Le second morceau (Rondo *sol majeur* $^{6}/_{8}$), inférieur au premier, ne laisse pas cependant que d'être gracieux dans ses développements.

Le premier morceau de la seconde Sonatine date évidemment de l'enfance du maître qui a dû le retirer de dessous ses premiers tâtonnements dans l'art, afin de contenter quelque éditeur affamé du chiffre «deux». Ce petit ouvrage de rien a pu s'adresser à quelque élève. Beethoven a bien écrit un Trio pour Piano, Violon et Violoncelle en un Allegro, dans le style d'une Sonatine et qui porte cet intitulé: Dédié à ma petite amie *M. B.* pour l'encourager à toucher du Piano, composé en 1812 sans chiffre d'oeuvre, voy. la lettre *a*, troisième section du Catalogue. Charmante bluette (126 mesures) qui devrait encourager plus d'élèves que la seule petite *M. B.* qui a eu le temps de grandir. Dans le premier morceau de la seconde des deux Sonatines

on finit par se persuader que Beethoven, lui aussi, fut un jour moutard.

Le second et dernier morceau de la seconde Sonate est un Menuet bâti sur le motif du Menuet du Septuor qui y reçoit d'autres développements et paraît ainsi avoir préoccupé Beethoven de bonne heure. A ce titre il intéresse l'artiste qui aimera à sourire du «rococo» de la transition en *ut*, *transition - Pleyel s'il en fut* habillée d'une horrible robe de dimanche de l'ex-clavecin. C'est comme la dentition du formidable motif que nous retrouvons dans le «Septuor» avec l'étonnement que cause la rencontre imprévue de l'homme fait, bien posé dans le monde, qu'on a connu enfant. En somme on peut appliquer à ces deux Sonates l'axiome : «*numerum faciunt, partem non faciunt!*»

Grande Sonate en ut majeur.

Oeuvre 53. Dédiée au comte de Waldstein. 21e Sonate.

Voilà la Sonate que nous eussions aimée pour portique de la seconde manière. Mais il aurait fallu pour cela intervertir l'ordre dans lequel se suivent les chiffres d'oeuvres. Aussi bien les Sonates que nous venons de décrire, contiennent-elles déjà des fragments entiers de cette nouvelle et grande architecture de la seconde manière de Beethoven. Le début du premier Allegro de ce grand ouvrage tout sym-

phonique, est un bruissement des basses sur la tonique *d'ut* qui captive l'attention et fait par un artifice secret attendre tout d'abord les plus grands événements. Cette exposition large est ce que la philosophie allemande et l'art poétique ont appelé «objectif»; il y a là du Goethe. L'art, l'invention y déploient leurs plus grandes ailes, l'individu a disparu; la «*monade*» a fait sa jonction avec l'infini. Ce premier Allegro est une évocation de fantômes qui passent et repassent comme ce tourbillon d'âmes que le Dante vit suivant un grand étendard au premier cercle de l'enfer. Il ne viendra assurément dans l'idée de personne de vouloir retrouver ses impressions dans cette clameur; d'habiller à sa manière les apparitions de cette vision; baissez donc la tête et laissez la passer dans les airs comme si le «*simoun*» soufflait!

Je n'explique pourquoi Moschèles, grand, mais froid pianiste, me dit un jour qu'il préférait cette Sonate à toutes les autres. Elle ne lui demandait pas d'imagination, elle en avait tout pris et n'avait rien laissé aux autres. Le second morceau qui est déjà le Final, précédé de quelques mesures d'un Adagio molto (*Introduzione*), ne peut être rendu que par les doigts d'acier d'un Liszt. C'est là un morceau au-dessus des forces d'un seul homme et on voudrait à chaque repos voir rélayer un pianiste frais. Ces interminables chaînes de trilles ne servent cependant pas à montrer que celui qui en triomphe y laissa sa vie et gagna en échange ce trille (voyez l'histoire de Wehrstaedt à la Sonate op. 26), elles se trouvent-là naturellement; elles concourent intégralement à l'ensemble de ce *tout destiné à un athlète*. Le Final, Rondo $^{2}/_{4}$ *ut majeur*, serait mieux nommé de l'intitulé de la

ballade de Schiller: «Der Kampf mit dem Drachen», qu'*Allegretto moderato*. C'est une espèce de *Rondo-monstre* dans son rhythme à deux temps, dans sa figure d'accompagnement serpentine, donnée d'abord à la main droite, pendant que la main gauche vient se poser sur la main droite, pour tinter et retinter le motif de six notes qui sont tout ce morceau de 15 grandes pages, motif qui vous poursuit avec l'opiniâtreté d'un taon. C'est comme si le maître vous disait: «je frapperai, tant que vous ne comprendrez pas», et vous comprenez alors! Ce que ce motif d'une naïve simplicité, subit de changements *per augmentationem*, *per diminutionem*, *per conversionem*, d'accompagnements, de mineurs et de majeurs, rappelle les travaux des Bénédictins de laborieuse mémoire. Tout y est mis en oeuvre; c'est un arsénal d'artillerie de tout calibre et le taon d'y ameuter des myriades de notes. C'est un des travaux d'Hercule que cet Allegretto moderato si peu modéré. Ce «*Rondo*» d'une si étrange façon, fait sur la 14e page explosion d'un prestissimo ($^4/_4$, *ut majeur*) d'une jubilation infinie. On dirait qu'en dernière ressource de plaisir, le Rondo trouve bon de faire sauter un vaisseau de ligne pour plus d'agrément de la société. C'est titanique, et vous n'avez que deux mains à donner à cette Symphonie triomphale à l'adresse d'un Piano. Un autre royaume pour beaucoup de Violons du Conservatoire! — Comment ne pas jouer en public cette grandissime Sonate, une fois qu'on sait jouer tout? Ce serait, il est vrai, un étrange aérolithe à lancer à la tête du public des concerts, absorbé par le spectacle des doigts «à courre» du *steeple-chase* du Piano moderne. Ne veut-on pas aujourd'hui être

é:onné dans un *concert?* C'est un joli service que les artistes se sont rendu que d'avoir habitué le public à être étonné. Est-il dans la nature de la musique *d'étonner?* Où prendrez-vous les *étonnements nouveaux?* Dans la composition votre programme, c'est l'infini, le tour de passe-passe est condamné à être le même. Cette Sonate, «une Symphonie héroïque pour Piano», frappe deux coups (Allegro, Rondo), mais quels coups! «*Deutsche Hiebe!*» Beethoven avait composé pour cette Sonate un Andante. On lui fit observer que ce morceau était trop long. L'Andante (N. 35, seconde section du Catalogue) fut publié séparément et remplacé dans la Sonate par l'introduction au Rondo (Adagio molto $^{6}/_{8}$, *fa majeur*, 28 mesures). L'Andante s'il n'eût pas fait tâche, eût pour le moins fait ombre dans la Sonate. Un motif varié, à ritournelles réligieusement maintenues dans les Variations, n'était certes pas à la hauteur de cette oeuvre et il ne faut rien moins que l'autorité de Ries pour croire que Beethoven y ait pensé. Ries raconte que Beethoven se fâcha tout rouge contre l'observation qu'on lui avait faite, bien qu'elle ne portât que sur la *longueur* de l'Andante, huit pages de plus dans une Sonate qui en avait 29. Le motif de cet Andante *grazioso con moto*, $^{2}/_{4}$ *fa majeur;* les Variations qui s'en suivent; on les dirait appartenir à la première manière sans l'épisode si inattendu en *si bé mol*, sans la transition si inattendue encore à la 13^{e} mesure avant la fin où d'un innocent *fa* considéré comme la sensible de *sol*, on tombe en plein *sol bé mol majeur*. Qu'on se rappelle à cette occasion le souper de Don Juan pendant lequel Mozart charge de tonalités comme Leporello

d'assiettes — en marchant de *ré majeur* en *fa majeur* sans préparation aucune — rien qu'en suivant la gamme. Ces choses trahissent la main de maître.

Sonate en fa majeur.

Oeuvre 54. 22e Sonate.

Cette Sonate en deux morceaux qui sont deux fragments (Tempo di Minuetto; Allegretto) n'est que bizarre. C'est d'abord un temps de Menuet qui n'est pas un Menuet, dont le motif, si motif il y a, bruit un instant dans les extrêmes profondeurs des basses pour se perdre dans une forêt d'octaves, entassées les unes sur les autres et qui excluent toute idée mélodique. L'Allegretto n'est pas plus intéressant. Cela est tombé de la grande plume du maître quand il était, Dieu sait, de quelle humeur! quand il n'y pensait seulement pas, quand il avait à contenter dans le plus bref délai un éditeur. Cette 22e Sonate montre les premiers vestiges du style de la troisième manière de Beethoven. L'Allegretto peut passer pour une espèce de Toccata, de Rondo; le premier morceau, tout Menuet qu'il s'appelle, ne présente ni parties, ni reprises, ni l'allure d'un Menuet. Cette informe production a les défauts de la troisième manière sans en avoir les beautés. On peut lui appliquer de bon droit ce passage

dans Hand (*Aesthetik der Tonkunst*): «Beethoven versank in den späteren Jahren in sich und räumte *individuellen* Motiven eine Oberhand ein, denen der nach *objektiver* Anschaulichkeit verlangende Hörer nicht folgen kann.

Sonate en fa mineur.

Oeuvre 57. Dédiée au comte François de Brunswick. 23e Sonate, intitulée dans quelques éditions Sonata appassionata.

En voilà une explosion et de plus d'un volcan! C'est un champion à opposer à la grande Sonate en *ut* dont nous venons de parler. Ce «*a deed without a name*» porte dans les premières éditions l'intitulé «cinquante quatrième Sonate» oeuvre 57. Disons avec Ravel dans l'Omelette fantastique, quand la grisette lui écrit de l'année *1951!* «en voilà un chiffre un peu *aventuré!*» Pour que la 54e Sonate de Piano fût l'oeuvre 57e, il aurait fallu que Beethoven eût écrit 54 Sonates de suite *plus* trois autres morceaux, supposition absurde, les Sonates n'étant que les intervalles obligés entre ses Trios, Quatuors, Symphonies et Ouvertures. Et comment ranger les compositions qui portent *des chiffres d'oeuvre antérieur au chiffre 57?* Encore sont-elles au nombre de ce que Beethoven a écrit de plus considérable, à savoir: *neuf* Sonates pour Piano et *Violon* (oeuvre 12, 23, 24, 30, 47), deux Sonates pour Piano et *Violoncelle* (oeuvre 5), deux

Quintetti (oeuvre 4, 29), quatre Trio et six Quatuors pour instruments à cordes (oeuvre 3, 9, 18), les trois premières Symphonies (oeuvre 21, 36, 55), le Septuor (oeuvre 20), les quatre premiers Trio pour Piano (oeuvre 1, 11), les premiers trois Concerto pour Piano et Orchestre (oeuvre 15, 19, 37), la Sonate pour Piano et Cor (oeuvre 17), le Quintetto pour Piano et instruments à vent (oeuvre 16), en tout: 36 importantes compositions. On voit que les éditeurs eux-mêmes ne sont point impeccables et qu'il régne une confusion dans les chiffres d'oeuvre qu'il n'est pas sans importance d'éclaircir. La 54e Sonate pour Piano seul est la 23e. Le marchand de musique Cranz à Hambourg a cru devoir la qualifier de «Sonata *appassionata*». Elle passe depuis sous ce nom. Cette Sonate serait encore bien nommée «*quasi Fantasia*», car Fantaisie il y a, luxuriante, sauvage Fantaisie. C'est là une irruption volcanique qui ouvre la terre, qui éclipse le jour en emplissant l'air de ses projectiles. C'est de plus un honnête casse-doigts et à ce titre la Sonate ne déplait pas aux plus osés écuyers du Piano moderne. «Das Paradepferd aller Klavierspieler mit geläufigen Fingern, ist die Sonate op. 57, an der sie fast allein ihren Muth kühlen.» *Sch.* p. 222. Pour ces Messieurs, la Sonate en *fa mineur* est «*tout*» Beethoven, comme la Sonate pathétique est «*tout*» Beethoven pour les pensionats et institutions analogues. Ne faut-il pas énormement remuer les doigts, voir même le corps, pour étrangler le monstre? dès-lors cette Sonate devient «*possible*» et le pianiste-voltigeur y élit volontiers domicile. Cette Sonate est son «jeu de paume.» Appeler «*Sonate*» ces fureurs d'iconoclaste est une dérision

de Beethoven. Le naufrage de la Méduse n'est pas plus terrible que cette Sonate. Le flot incessant des doubles croches de l'Allegro dans le rhythme de $^{12}/_{8}$, qui ne fait que monter et descendre, qui précipite les vagues de l'élément courroucé, est dominé par un chant inquiet; frêle embarcation près de sombrer. Là, ruines sont entassées sur ruines, Ilion sur Ossa, montrant à découvert, enfouis dans leurs flancs décharnés, un *filon de rubis*. Mais l'ouragan nous jette les sons d'un orgue, l'Andante a commencé; harmonieux frémissant des basses, qui seules parviennent jusqu'à nous, le reste a remonté aux cieux. Le Final rejette assez rudement sur la terre. Sans avoir seulement laissé finir l'Andante, il trouve bon d'y couper court par un tableau des passions humaines que le Presto à deux temps porte au comble; bacchique entremède qui clôt le sabbat. Ce *deus ex machina* de si rude façon, achève de convertir la Sonate en une Fantaisie (*fancy, fantasma*). Cette oeuvre avait dans la pensée de Beethoven quelque connexité avec la Sonate en *ré mineur* op. 31; interrogé au sujet des deux Sonates, Beethoven répondit laconiquement: lisez l'orage de Sheakspeare. *Sch.* p. 199. On remarque dans cette Sonate une inconséquence dans la notation, curieuse dans un esprit de cette trempe, parce qu'elle est *volontaire*. L'Andante, consistant en une suite d'accords bien plutôt qu'en un motif (quoiqu'on l'ait arrangé pour le chant, v. le Catalogue), conserve dans les Variations qui s'en suivent, les mêmes progressions harmoniques, seulement, à la sixième mesure du thème, le double *bé mol* dans la basse devient *la naturel* dans les Variations. Dans ce même accord un *mi naturel* remplace *fa bé mol*. Ce

ne fut assurément pas pour cacher la progression de quintes que Beethoven choisit cette notation; il avait trop pour cela le courage de son opinion, ce fut pour éviter un *bé mol* de plus. Augmenter les accidents à la clef, était aux yeux des maitres une affaire assez grave pour l'emporter sur bien des considérations. On nage aujourd'hui dans les *bé mol*, à l'opéra même (Duo en *la bé mol mineur* du Prophète de Meyerbeer). Tel compositeur du jour se laisserait arracher la vie plutôt qu'un double *bé mol*. Quant aux quintes de l'Andante de la Sonate op. 57 on fera bien de se rappeler un mot de Beethoven. Un jour que Ries lui parla de quintes dans le quatrième Quatuor (*ut mineur*, Final, seconde partie, première mesure) Beethoven les nia d'abord, mais forcé d'en convenir, eh! bien, dit-il, et qui les défend vos quintes? et Ries de répondre tout étonné: mais Marpurg, Kirnberger, Fuchs, tous les théoriciens; c'est donc là une règle fondamentale. Et *moi* je les permets, les Quintes, fut la réponse de Beethoven. *Ries* p. 87. Cette permission Beethoven entendit la corroborer dans ses plus célèbres ouvrages. Tenez vous, comme Ries, à dénoncer des Quintes, vous en rencontrerez *sept de suite* dans la Symphonie en *la* (Final, p. 190, édition parisienne de la partition: *ut-sol*, *fa-ut*) dans la Symphonie pastorale (Allegro, 11e et 12e, 15e et 16e mesure: *fa-ut*, *ut-sol*, et aux répétitions du passage). Dans la Symphonie en *la* les quintes disparaissent dans le Fortissimo de tout l'orchestre; dans la Symphonie pastorale elles se trouvent dans les parties extrêmes (premier Violon, Basse). Essayez une correction. Vous y parviendrez aisément; mais l'effet ne sera plus le même, vous aurez la *chrysalide*, vous n'aurez

plus le *papillon!* La remarque de Ries, jeune encore, fut celle d'un écolier quand même, les Quintes dans le quatrième Quatuor étant disposées en mouvement contraire et entrecoupées de silences, ce qui fait qu'elles n'existent que sur le papier. Oh! il y a deux harmonies; l'harmonie du grammairien et qui n'est que cela et l'harmonie de l'esprit supérieur, habitant une sphère d'idées au-dessus des encriers de l'école! M. Berlioz a chaleureusement défini la limite qui sépare à jamais ces deux existences en harmonie. On voudrait, dit-il, dormir, dormir des mois entiers pour habiter en rêve la sphère inconnue que le génie nous a fait un instant entrevoir, p. 316, t. I. Voyage mus.

Fantaisie pour le Pianoforte.

Oeuvre 77. Dédiée au comte François de Brunswick.

Ce rêve (*somnium Scipionis*) ne porte pas le titre de «Sonate», nous en parlerons à titre d'oeuvre de Piano. Fille de l'air, cette Fantaisie sans commencement ni fin, parcoure tous les rhythmes, tous les temps, tous les tons. Malgré sa complexité, elle a dû être le produit spontané du moment. Voilà ce qu'on peut appeler une improvisation au contraire de l'improvisation sur thêmes donnés toujours stéréotypée que nos pianistes-improvisateurs prétendent devoir être admirée. Confiez-vous aux ailes de cette chauve-souris-là et vous irez

loin. Au début, une gamme à travers tout le clavier vous conduit à quelques mesures d'Adagio, *sol mineur*, dont se détache un Allegro d'une pastorale Allegresse, $^{6}/_{8}$ *si bé mol;* à peine commencé, un tourbillon de «grupetti» à cinq triples-croches l'emporte et jette le $^{6}/_{8}$ dans un Allegro *con brio* à deux temps, *ré mineur*, espèce de toccata, obligée à son tour, de revenir à l'Adagio de quatre mesures, proposé alors en *la bé mol majeur*. A peine ces sons graves ont-ils jeté leur note plaintive, qu'il s'en échappe un presto indomptable, *si mineur*. Ce presto, où la bordée d'octaves entre le premier et le second point d'orgue, est d'une grande difficulté d'éxécution, a été fort imité. Weber et Mendelssohn l'avaient pour ami. Dans le «Erlkönig» de Schubert, dans le «Mazeppa» de Löwe, partout où piaffa un cheval, ce presto le nourrit, l'étrilla, le pansa. C'est-là un presto pur sang, primitif, trop bref seulement et l'Adagio de quatre mesures de revenir, de l'arrêter au milieu de sa course, de lui jeter son exhortation. Les quatre mesures d'Adagio qui sont la clef de voûte de cet édifice, reviennent à trois fois comme la conscience qui se prendrait à parler. Il s'en élève à la fin un hymne de reconnaissance, Allegretto $^{2}/_{4}$ *si majeur*, qui promet de durer. Il module en *ut majeur*, tant il prêche le presto et tant celui-ci est contrit et repentant de ses écarts; mais le failli n'y tient pas, son mauvais génie l'emporte; il aime mieux succomber aux rhythmes les plus étranges aux notes les plus barrées. Le petit Adagio l'y suit pourtant. Une dernière fois, il pousse son soupir, mais pour pleurer cette fois l'ami perdu à jamais. Ces pieux accents disparaissent enfin dans la dernière ondée de cette mer

pleine d'orages, qui, des basses, monte rapide à la tonique de *si majeur* et clôt cette scène qu'on croirait être quelque légende du moyen âge racontée par Beethoven.

Sonate en fa dièze majeur.

Oeuvre 78. Dédiée à la comtesse de Brunswick. 24e Sonate.

Cette Sonate est une oeuvre à laquelle la main de Beethoven travailla, mais non pas son génie. Le «*prélude-introduction*» de quatre mesures (Adagio) est beau, très beau; le reste, à l'exception de l'entrée de l'Allegro, n'a plus d'intérêt. Les maigres passages n'en ont pas davantage; c'est tout au plus si l'on peut les envisager comme un exercice propre à guérir la dièzo-phobie de quelque élève. Nous n'ignorons pas qu'il y en a qui aiment, au contraire, les dièzes, qui sont flattés de jouer un morceau qui étouffe sous les dièzes et qui se croient des foudres de guerre en escaladant une double dièze. Il y a une foule de maladies. Le second morceau qui est déjà le Final, est diffus, saccadé, manqué dans ses effets sur le Piano, sans pouvoir ambitionner de passer au Quatuor, à l'orchestre. Il n'est point éclairé par la vivifiante lumière dont resplendissent d'ordinaire les créations de Beethoven. Ce sont là deux morceaux dénués d'intérêt dans une tonalité monotone et fatiguante.

Sonatine en sol majeur.

Oeuvre 79. 23e Sonate (*Sonatine*).

Comme Sonatine c'est la reine du genre. Le 1er morceau imitant un thème de valse, obligé par là au retour de certains refrains, en devient un peu puéril; mais il y a «Sonatine» et à ce titre c'est encore là le babil du génie. Cette Sonatine appartient à la première manière, aux traditions de forme des temps mythologiques du *clavecin*. Le 1er morceau ($^2/_4$ Presto alla tedesca, *sol majeur*) est franchement découpé; son élan impétueux trahit la main de maître. On prendrait l'Andante ($^6/_8$ *sol mineur*) une perle vrai-orient, pour une Cavatine d'opéra, fraîchement éclose. Il faut s'étonner qu'il n'ait pas encore reçu un texte italien et quitté le chaume modeste de la Sonatine, pour se produire sous un nom de *maestro* sur la scène autrement éblouissante et fashionablement hantée des bouffes. Le Final de la Sonatine, vivace $^2/_4$, *sol majeur*, est une agréable bluette. Vif, spirituel, il se prête à être joué en exercice par l'élève, à être promené dans le manège à l'usage du «dilettante» qui en est encore au premier dégré de son incubation.

Les Adieux, l'Absence et le Retour. Sonate caractéristique, mi bé mol.

Oeuvre 81. Dédiée à l'archiduc d'Autriche Rodolphe, cardinal d'Olmütz. 26e Sonate.

Cette Sonate aura été écrite par Beethoven sur un programme proposé. L'archi-duc, son élève, son ami, son protecteur, car le génie lui-même a besoin d'être *deux*, lui aura dit: «Maitre, dites-nous quelque chose sur cette donnée.» Beethoven n'avait pas de réfus pour l'archi-duc Rodolphe qui mieux inspiré que tel autre de ses contemporains subissait son génie et lui prêtait volontiers son appui. L'archi-duc-cardinal était une puissance musicale, un athlète sur son Piano. Beethoven allait souvent le voir dans la noire et déserte forteresse d'Olmütz qu'il habitait. Le cardinal disait comme le plus grand maitre, la Sonate en *ut* op. 53, la Sonate en *si bé mol* même op. 106, qui passait alors pour une apocalyptique énigme. Nous la lui avons entendu jouer. Son jeu était lié, sans nuances, mais sombrement grandiose. Le lecteur nous passera-t-il un autre souvenir? Un jour de décembre, dans l'avent, je montai à Rome par l'escalier de la place d'Espagne à Trinita di Monte. J'avais passé au pied de l'escalier un groupe de mélancoliques «pifferari». Il était grand matin. Arrivé à la hauteur du monte Pincio, je

m'arrêtai et contemplai la ville éternelle. Les fumées du matin la couvraient; ses monuments seuls se détachaient radieux du linceul de l'arrière-saison; le jour frappait sur le château de Saint-Ange avec cette teinte fauve, rougeâtre et chaude qui appartient au soleil d'hiver d'Italie. Le sévère gardien des portes de Rome, le monte Mario, montrait des traces de neige. Il avait neigé, c'était la grande nouvelle de Rome, les monts Sabins en étaient tout marbrés. La vue du monte Pincio ne se décrit pas: tout à ce spectacle, un son argentin dans l'église de Trinità retentit; je me retournai: le cocher d'un carosse à quatre chevaux noirs qui stationnait immobile au perron, se découvrit; j'appris qu'un cardinal officiait dans l'église. On venait d'exalter la croix. L'archi-duc Rodolphe me vient en idée; n'avait-il pas été cardinal aussi? A ce cardinal, Beethoven dédia le grand Trio de Piano en *si bé mol*, les Concerto de Piano en *mi bé mol* et en *sol* — la Messe en *ré* — impérissables chefs-d'oeuvres. Par un retour des choses d'ici-bas, ces dédicaces qui étaient une politesse du vivant de Beethoven porteront le nom de l'archi-duc Rodolphe aux temps les plus éloignés. Disons encore que l'archi-duc résolut le problème proposé aux compositeurs contemporains par Beethoven, qui couronna le travail du prince et réjeta les ballots d'indigeste musique que lui adressa la docte Allemagne: «Aufgabe von Ludwig van Beethoven *gedichtet;* 40mal *verändert* und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler *R. E. H.*» (Rodolph, Erz-Herzog), *musée musical des clavicinistes, Vienne chez Steiner*. Quand Diabelli, marchand de musique à Vienne, imagina de son côté de proposer un

thème de valse aux compositeurs des états d'Autriche pour être varié (Veränderungen über ein «vorgelegtes» Thema, componirt von den Tonsetzern Wiens und der oesterreichischen Staaten) l'archi-duc lui envoya une fugue *remarquable* signée des initiales: *S. R. D.* (*Serenissimus Rudolphus Dux*). La fugue est la 40e Variation de cette association de cinquante compositeurs. Liszt y figure à l'age de onze ans; on y trouve Hummel, Schubert, un fils de Mozart. Ce recueil curieux, se fait rare aujourd'hui. Beethoven se prit d'une véritable amitié pour le motif de Diabelli. Il fit 33 Variations que Diabelli publia dans la joie de son coeur séparément; Variations que l'artiste ne saurait assez méditer et qui forment à notre avis un des livres sybellins de la composition. Beethoven qui en était alors à sa troisième et dernière manière y jette de gaité de coeur son bonnet par dessus les moulins. Est-il pétri, abîmé, anéanti, le thème-valse du bon Diabelli? l'a-t-on promené en enfer et aux cieux? La première Variation «alla marcia maestoso» $^{4}/_{4}$. étreint comme dans un étau, ce theme si chétif qu'on lui préterait volontiers l'harpe ébréchée et la flûte phtysique des musiciens ambulants. La 13e Variation est presque toute en «silences». Le motif de valse se fait oratorio dans la 14e Variation, $^{4}/_{4}$ grave e maestoso; dans la 29e, Adagio ma non troppo $^{3}/_{4}$; dans la 30e et 31e, Andante sempre cantabile $^{4}/_{4}$; Largo molto espressivo $^{9}/_{8}$, il devient *Antienne* dans la 20e Andante $^{6}/_{4}$. On y rencontre comme un mystère dans les extrêmes régions des basses. Il y a une Variation «alla notte e giorno faticar di Mozart» et le thème de bastringue y est; il y a une fugiietta (Andante), une grande

fugue (Allegro) et le motif y est toujours. Un tempo di Minuetto moderato d'une étrange façon clôt l'énigme du Sphynx, autrement dit: «les 33 Variations sur une valse, composées et dédiées à Madame Antoinette de Brentano, née noble de Birkenstock, par Louis van Beethoven, voyez pour plus de détails op. 120 du Catalogue.' Nous ne parlons pas des rhythmes à deux temps, où une première jambe du motif est sans façon amputée, ni des $^3/_8$ où il est servi en émincé, où il n'en reste qu'une généreuse fumée. Expérimentations grandioses «in anima vili».

Revenons à la Sonate: «les Adieux, l'Absence et le Retour». Nous avons déjà dit que Beethoven n'est pas verbeux, qu'il parle peu et fait beaucoup, que c'est tout au plus, s'il dit «Sonate» et que c'est l'éditeur qui ajoute «grande». Beethoven abhorrait de mettre les points sur les «i». Ce «*titre-programme*» de la Sonate des Adieux est seul de son espèce. N'ayant personne avec qui départir, ne connaissant âme qui l'aimât, à laquelle il eût pu faire des Adieux; un sujet de ce genre ne put se présenter naturellement au génie de Beethoven. Il y eut évidemment programme. Il est encore dans la grande nature du maître que, s'il se fût trouvé une raison de traiter pareil sujet, il l'eut fait sans rien dire ou se fut contenté d'une indication des plus vagues. N'avait-il pas le droit de se faire deviner? Les seuls autres exemples de programmes instrumentalement traités, sont la Symphonie pastorale, la victoire de Wellington à Vittoria, l'Adagio du sixième Quatuor (la Malinconia) et l'Adagio du Quatuor en *la mineur* opéra 132: «Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divi-

nità da un guarito.» Si Beethoven avait voulu imaginer des titres, genre d'exercice tant en mode aujourd'hui, que n'eût-il pu dire? La Sonate des Adieux est une oeuvre toute symphonique. Les vibrations limitées du Piano ne sauraient suffire à ces tenues, où une seule note remplit souvent une mesure. Pour colorer le tableau, la diversité des timbres des instruments de l'orchestre devient urgente. C'est ce qu'on parait avoir senti en Allemagne, où «Bierey» a instrumenté la Sonate pour grand orchestre en la transposant en *ut*. Cette *franche* inspiration de la Sonate des Adieux ouvre en manière d'introduction, Adagio $^{3}/_{4}$, par des accents de cor qui formulent aussi clairement un Adieu que la parole. Impossible de ne pas chanter sur les trois premières notes, le «*Lebewohl*» qu'on y lit. L'Allegro *mi bé mol* $^{4}/_{4}$ s'échappe aussitôt de cet Adieu en 16 mesures. La séparation ne saurait être reculée, il faut partir, se quitter pour longtemps, pour jamais peut-être. Quatre mesures avant la fin de la première partie de l'Allegro, on croirait voir la personne qui reste, rejoindre une dernière fois celle qui part. Cet effet est aussi peu expliquable que ces moyens d'action sont simples; c'est une gamme descendante où la note qui s'arrête dans la main droite est immédiatement continuée par une figure semblable des basses en roue de paon, en éventail de septimes, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Cette composition dans le style vigoureux des grandes Symphonies de Beethoven attend sa délivrance du Piano, oiseau-mouche peu fait pour dérouler ce tableau dramatique..

Dans les dernières mesures de l'Allegro les deux par-

tants s'éloignent l'un de l'autre, comme sur la scène d'un théâtre; des entrées de cor sonnent alors définitivement le départ. Il y a du Fidélio, de l'opéra, dans cette fin de morceau. Là, sans préparation aucune, la tonique et la dominante frappent l'une sur l'autre à coups redoublés. Comment cette licence de part le génie a-t-elle échappé son Fétis, sa due correction avec amende? Beethoven voyait sans doute dans ces disparates les deux personnages de son sujet. L'effet en est étrange, pénible pour l'oreille. On a beau y remédier par les artifices du toucher et de l'accent. L'orchestre seul pourrait, par l'écartement des parties et la diversité des timbres, faire triompher ce que l'idée de Beethoven a de poétique et son expression de bizarre.

Dans l'Andante (l'Absence $^2/_4$) on dirait la personne delaissée engagée dans la circonscription des traces laissées par l'absent. Elle ne saurait faire un pas hors du cercle magique consacré par le souvenir. La dixième sur laquelle repose une figure de deux spondées et d'un dactyle articule trois syllabes; le nom aimé, sans doute. Un Solo de Flûte, comme Tulon en savait dire, amène un chant suave, radieux de son amour. Cet épisode est ravissant et on se plaint au Conservatoire de Paris de n'avoir que neuf Symphonies de Beethoven à jouer. «Ein Andante expressivo von einiger Schwere im Hauptgange, aber unruhiger Beweglichkeit in Notenfiguren, deutet auf Empfindungen während der Abwesenheit. Es scheint auf lange Dauer angelegt, wird aber bald und unvermuthet gestört, was ebenfalls recht *artig* sich deuten lässt (!!)» *A. M. Z.* 1812, p. 68. Le Retour ($^6/_8$ *mi bé mol*, vivacissimente) rappelle le grande style de

l'hymne de joie et de reconnaissance de la Symphonie pastorale. C'est là un «cosmos» trop prodigieux pour le microcosme du Piano. Il est temps, on le voit, d'élargir ce prisonnier de guerre du Piano, victime de ses envahissants progrès sous la main de Beethoven. M^me^ Schumann (Clara Wieck) a joué en public ce morceau d'une extrême difficulté d'exécution. C'est un honorable exemple à suivre.

Sonate en mi mineur.

Oeuvre 90. Dediée au comte Moritz Lichnowski. 26^e^ Sonate.

Il eut un moment dans la vie de Beethoven, où il ne fit plus les intitulés de ses compositions en français *); il lui prit un accès de *«purisme germanique»* dont on trouve les premiers symptômes dans la Sonate des Adieux. La Sonate en *mi mineur* est la première dont toute la terminologie musicale est allemande. C'était une suite des efforts tentés par Campe et d'autres *lexicographes* d'épurer la langue allemande des mots étrangers qui s'y étaient introduits depuis la suprématie des moeurs françaises en Europe et qui ne comptaient pas *toujours* en allemand d'équivalents de la même précision. Ces essais de remplacer la terminologie italienne

*) Grosse Ouverture in c gedichtet und dem Fürsten Radzivil gewidmet von Ludwig van Beethoven. Op. 115. Wien bei Haslinger.

technique ne furent pas heureux et abandonnés plus tard par Beethoven lui-même. Nous ne balancerons pas à dire que c'est peut-être à l'occasion de ce langage musical «*nouveau*» que Beethoven a pu s'essayer aux idées nouvelles qui marquent sa dernière manière. Le langage musical innové, un changement dans les idées, dans les formes, était assez naturel. Entrons ici dans quelques détails: «le 1^er^ Allegro de cette Sonate porte: «*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*; le second morceau: *nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*. Musicalement parlant: «*Empfindung, Ausdruck*» sont choses identiques (con espressione, con sentimento); d'un autre côté: mit *Lebhaftigkeit, nicht zu geschwind* est loin d'être aussi précis que le terme de vivace, car *mit Lebhaftigkeit*, peut s'entendre d'une certaine vivacité dans *l'expression* et non point d'un *mouvement* que l'usage fait être à peu près *le même* partout. «Nicht zu geschwind» peut indifféremment signifier un «non troppo *Allegro*», «un *Allegretto* ma non troppo, un *presto* ma non troppo.» Cette circonlocution n'indique pas un *dégré* de vitesse, comme la formule: «*Allegro* ma non troppo» qui comporte un mouvement moins rapide que ne le serait un «Presto ma non troppo», encore cette dernière expression ne signifie-t-elle nullement «pas trop vite» (nicht zu geschwind), mais un mouvement moins rapide que ne le serait *un Presto* tout court, ce qui est bien différent. Nous manquerons toujours d'une mesure de vitesse déterminée dans un sens absolu, parce qu'il n'y a pas de vitesse absolue et que celle des corps célestes qui seule pourrait fournir une échelle, parait n'être pas assez appréciable dans

les applications qu'on en ferait. La tentative de Beethoven d'introduire l'allemand dans la terminologie musicale fut d'autant plus malheureuse qu'elle ne put être complète et qu'il lui fallait conserver la petite monnaie de la terminologie italienne : les «ritartando, in tempo» etc. On trouve les traces de cette nouvelle terminologie dans les Sonates oeuvres 90, 101, 109, dans l'intitulé de la grande Sonate en *si bé mol* oeuvre 106, où l'instrument que Beethoven avait appelé sa vie durant, *Pianoforte*, devint *Hammer-Clavier*, dans quelques *Lieder*, v. op. 83, où l'on lit *leichtlich* au lieu de *leggieramente*. L'insuffisance de cette terminologie saute surtout aux yeux dans les Sonates oeuvres 101 et 109, où elle est employée concurremment avec la terminologie italienne. On lit dans le dernier morceau de la Sonate oeuvre 109 : «*gesangvoll mit innigster Empfindung*», et en même temps: «Andante molto cantabile ed espressivo». Les termes allemands n'indiquent «*aucun*» mouvement, un presto pouvant être aussi bien qu'un Andante : *gesangvoll mit innigster Empfindung*. L'italien au contraire est précis, parce qu'il est *conventionel*. Dans la Sonate oeuvre 101 il y a non seulement les deux langues, il y a dans l'une ce qu'il n'y a point dans l'autre. Le premier Allegro porte : «*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*», Allegretto ma non troppo. Il est évident que le composé «*etwas lebhaft*» est loin de signifier «*Allegretto*» et s'entend aussi bien d'un «*poco Allegro*», «*poco vivace*» etc. Le troisième morceau porte : «*Langsam und schnsuchtsvoll*», Adagio non troppo, con affetto. Il n'y a pas de raison pour que «*langsam*» soit un Adagio plutôt qu'un Andante, Lento, Grave, Largo ou un simple Moderato.

Dans les oeuvres du génie rien n'est indifférent. Cette terminologie nouvelle est un moyen d'interprétation de la troisième manière de Beethoven. Weber l'a dit: «Es giebt in der Kunst keine Kleinigkeit», p. 22 de la préface de ses oeuvres.

Dédiée au comte Lichnowski, la Sonate oeuvre 90, se compose de deux morceaux, dont le premier peint la passion que le comte éprouva pour une actrice, les objections qui balancèrent son désir de l'épouser; le second: le bonheur qu'il trouva dans cette union. — Beethoven n'en dit d'abord rien à son ami, mais le comte ayant cru reconnaitre dans la Sonate un programme — Beethoven lui dit y avoir raconté l'histoire des amours du comte et que le premier morceau pourrait s'appeler: «Kampf zwischen Kopf und Herz»; le second: «Conversation mit der Geliebten.» *Schindler* p. 115, 2. Nachtrag. Les personnes auxquelles s'adressa cette Sonate ne sont plus; leur souvenir leur survit dans cet épithalame pour Piano, sur les ailes de ce hymne de bonheur auquel Beethoven ne donna pas d'autre intitulé que ces mots: *«nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.»* Cette Sonate est une franche improvisation; elle n'a rien d'une Sonate, divisée, comme le serait un sermon, en tout de points et d'applications. Il y a des personnes qui diront: «si ce n'est pas une Sonate, qu'est-ce donc?» à ces personnes Beethoven a acquis le droit de répondre «c'est moi». Nous sommes loin de vouloir exagérer la valeur de ce petit ouvrage, mais nous croyons qu'il distance les plus habiles par le mérite de l'invention du second morceau et par la manière supérieure dont le pro-

gramme est traité. Terminons par un *post-scriptum* cette succincte revue des Sonates de la seconde manière du maître.

Nunc et semper dilectae.

Vous désirez, Madame, que je vous parle de la Variation en tant que forme adoptée par l'art pour exprimer la pensée musicale, non plus librement, mais dans une direction déterminée par la nature et le caractère d'un motif donné. Comment vous parler de la Variation à vous qui est un ravissant motif et qui savez que le motif a la haute main sur la Variation? J'en causerai avec vous dans cette niche de mon livre qui vous appartient. Vous y serez chez vous. Les Variations pour Piano de Beethoven complètent son oeuvre en se partageant comme les Sonates, bien que dans une moindre mesure, les trois styles. La Variation sur thème d'opéra, de ballet, etc., constitue la petite monnaie de répertoire du Piano; c'est le dix-huit du format de la pensée musicale. Dans la Sonate, dans le Quatuor, la Variation comporte du moins un motif original. L'air «pria che l'impegno» varié par Beethoven dans le Trio pour Piano, Clarinette et Violoncelle op. 11 et l'hymne autrichien varié par Haydn dans un Quatuor sont les seules exceptions notables de cette tradition de la musique de chambre. La comtesse Thun à laquelle ce Trio est dédié aura demandé à Beethoven de varier l'air favori du temps de *l'arbre de Diane de Martini*.

Les Andante de quelques Symphonies de Haydn sont

des motifs originaux à Variations auxquelles la diversité des timbres, des instruments de l'orchestre dans les innocents ébats concertants de Haydn, prête quelque intérêt. Cet Andante au petit pied, *l'Andante varié*, se perdit aux temps de Mozart et n'a plus été retrouvé. Tomba-t-il dans le trou d'une contrebasse? Il est aujourd'hui impossible. L'idée de traiter la Variation à l'orchestre ne vint seulement pas à Beethoven. On a arrangé pour grand orchestre la Sonate pour Piano et Violon, dédiée à Kreutzer. L'orchestre étant la patrie naturelle de la pensée de Beethoven, cette belle page y est encore à sa place. Le second morceau, le thème varié (*fa majeur* $^2/_4$) nous a cependant prouvé combien il est difficile de transplanter aujourd'hui la Variation à l'orchestre qui en a été une bonne fois émancipé. La Variation de Piano attend son *Casanova;* elle compte d'innombrables aventures. Kirmayer et Gelinek varièrent le possible et l'impossible. On a 108 cahiers de Variations du seul abbé Gelinek. L'Allegretto de la Symphonie de Beethoven en *la* figure au N. 94, entre le «*Franzensbrunnenwalzer*» et *un air de «hussard hongrois à Paris»*. Wanhal, l'escargot sympatique de l'abbé, varia «Tyroler sind oft lustig»; l'abbé Gelinek qui ne vit dans la musique que des thèmes à varier, répondit par «müsst' ma nix in übel aufnehme.» Eberl varia: *ascouta Jeannette.* Voilà pour les infusoires de la Variation. Weber fit cette épigramme sur Gelinek:

«Kein Thema in der Welt verschonte Dein Genie,
Das *simpelste* allein — Dich selbst variirst Du nie.»

Mais il n'est plus permis de plaisanter cette variété depuis que Mendelssohn a écrit des Variations *sérieuses* (17 Varia-

tions sérieuses op. 54. Vienne chez Mochetti). La Variation anoblie, mais pas plus amusante pour cela, est la Variation Steibelt, Dussek, Wölfl, Sterkel, Lauska, Leidesdorf, Kuhlau, Latour, Aloys et Jacques Schmitt, Kalkbrenner, Moscheles, Schoberlechner, Henri et Jacques Herz, Pixis, Czerny. Cette cohorte comble l'espace de temps compris entre la Variation du fringant abbé et notre Variation à nous qui n'a rien perdu pour attendre. Czerny s'y distingue par une fécondité dont il n'y a pas d'exemple dans la nature; Czerny a augmenté les catalogues des magasins de musique de près de mille chiffres d'oeuvres et il ne se tient pas pour battu; il doit au moment que nous écrivons, au moment que vous lisez, varier quelque chose.

Clementi, Cramer, Klengel, Ries sont la société presque noble de cette Variation du Piano dont Hummel devint le lion, dont Maria Weber se fit l'émancipateur: «Vien qua Dorina», Romance de Joseph, air russe, thème original varié, air norvégien varié pour Piano et Violon, Andante de la troisième Sonate de Piano où se voit une première fois l'élément féérique des choeurs d'Obéron.

Onslow dont la bonne volonté et le savoir sont plus grands que l'invention, a varié d'une manière remarquable pour Piano, un air écossais et «*charmante Gabrielle*». Dès 1820 environ, un certain monde, crut reconnaître dans Onslow le futur continuateur de Beethoven, un esprit original. On a appelé Bocherini, l'auteur de 24 Quintetti pour deux Violons, deux Violoncelles et Alto, la *femme* de Haydn; Onslow est le *Cham* de Beethoven. Les 36 Quatuors, les 32 Quintetti d'Onslow n'en forment au fond qu'un seul

très-chromatique. Onslow a exagéré la gamme chromatique. Il l'eût inventée au besoin ; il cultive encore fort le mode enharmonique. La lettre d'Onslow intéresse parfois — son esprit ennuie. Nous ne pouvons pas cependant ne pas excepter le Quatuor dédié aux frères Müller, que ces derniers disent dans une perfection dont il serait diflicile de donner une idée, le Scherzo surtout. Onslow a de la fécondité, ses neuf Trio pour Piano, Violon et Violoncelle font les délices de tel pensionnat, des amateurs qui confondent la facture avec l'idée. Onslow a encore écrit trois Opéra et trois Symphonies qu'on ne connait plus et qu'au fond personne n'a connus. Les deux cahiers de charmantes Variations dont nous venons de parler, une très-faible Sonate pour Piano seul, deux très-remarquables Sonates pour Piano à 4 mains qui sont au nombre de ce qu'on possède de plus intéressant en fait d'originaux à quatre mains, quelques très-sèches Sonates pour Piano et Violoncelle ; tel est le répertoire d'Onslow pour Piano. Il n'est revenu à traiter la Variation que dans le quatrième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle et dans le Sextuor pour Piano et instruments à vent, dédié à Hummel. M. Scudo fait preuve d'indépendance dans la critique, quand il dit : «M. Onslow est un de ces hommes qui à force d'application et d'un bon emploi de leurs facultés, arrivent à se conquérir une réputation honorable. C'est un de ces exemples encourageants qu'il faut citer aux élèves comme preuve de ce qu'on peut obtenir par le travail et l'étude des grands maîtres,» p. 280, Critique et littérature musicales. Nous trouvons qu'Onslow, sans être un maître est cependant beaucoup plus qu'un amateur, bien qu'il ait utilisé

la Romance de sa Sonate à quatre mains en *mi mineur*, dans un Quintette de Piano et fait d'un Quintetto sa troisième Symphonie ce qui implique des idées singulièrement erronées sur le style symphonique et une pauvreté d'idées qui revient à présenter son bilan. Quand on n'a plus rien à dire, on ne devrait plus parler.

La Variation pour Piano avec accompagnement d'orchestre est morte, on ne la ressuscitera pas. Le style symphonique a trop élevé l'orchestre au-dessus de l'ignominie des «ritournelles»; Moscheles (air autrichien en *sol*, au clair de la lune; marche d'Alexandre). Henselt (thème de Robert), Chopin (*là ci darem*) ont bien mérité de cette forme du Piano concertant.

Haydn, Mozart et Beethoven sont aussi les grandes puissances de la Variation. Les Bach furent des Variations au naturel — quand ils aspiraient l'air une Variation *per augmentationem* ou légèrement «canonique», adhérait à leur larynx. Les Variations du Quatuor de Haydn sur l'hymne national autrichien resteront inimitables. La Variation donnée aux deux Violons solo surtout, est un chef-d'oeuvre. Cela s'est naïvement fait et ne se fera plus. Si ces Variations on été surpassées, c'est par Mozart dans le Quatuor en *la* dont le thème varié en *ré* pourrait bien être le dernier mot possible de la Variation, en tant que forme. Ce morceau unique a quelque chose de transfiguré; c'est quelque groupe de séraphins donnant un moment aux souvenirs terrestres. Quand l'école se fait si belle, elle aussi est une sublime poésie. Jamais le plus grand savoir ne revêtit des formes plus aimables.

Le plus beau morceau de Variations de Haydn pour Piano, est sans doute l'Andante en *fa mineur* varié du second cahier des oeuvres complètes, édition Breitkopf.

Les plus belles Variations pour Piano de Mozart sont les motifs originaux variés dans les deux Sonates de Piano en *ré* et en *la majeur* $^4/_4$, $^6/_8$. Elles n'ont pas été surpassées; on y voit au lieu du «mineur», de rigueur sous l'ancien régime de la Variation, des «Adagio» en majeur d'une Fantaisie libre, délivrés déjà des entraves du même nombre de mesures du motif; de la carrure. Cette manière facile de convertir en Adagio un motif d'une *toute autre expression* n'appartient qu'à Mozart, ce génie de la cantilène. On retrouve cette intention dans Beethoven, mais elle lui réussit moins, elle a quelque chose de forcé sous sa main; voyez les Variations à quatre mains en *ut*, motif du comte Waldstein.

Le style des Variations du jeune âge de Beethoven se rapproche assez des 12 thèmes variés pour Piano de Mozart. Seulement Mozart y est surtout le grand contrepointiste (unser dummer Pöbel meint, salve tu Domine, je suis Lindor), Beethoven, fidèle à son rôle d'innovateur, cherche jusque dans la Variation, des voies nouvelles au Piano (la stessa la stessima, hat der Müller gut gemahlen, danse russe). Mozart et Beethoven ont traité tous deux: une fièvre brûlante. Les Variations de Beethoven sur Rule Britannia, les Variations *faciles* sur un air suisse, sont au nombre de ce qu'il y a de plus intéressant dans les Variations du style de sa première manière, comme les Variations sur *God save the King* sont ce qu'on peut citer de plus faible, de plus dépourvu d'intérêt.

Tout le monde fut enfant. Les Variations en *la* de la Sonate en *ré* pour Piano et Violon op. 12; les belles Variations en *ré* du Quatuor en *la* op. 18, et les Variations si remarquables du Septuor, sont ce que la première manière a produit de plus beau. Mais quel que soit le mérite des Variations de la Sonate pour Piano et Violon en *ré*, elles ne sauraient rivaliser avec les Variations des Sonates de Mozart pour Piano et Violon en *fa* et en *sol*. Il n'était pas dans la nature de Beethoven d'atteindre à l'apogée de l'art dans un cadre *prescrit;* il ne savait pas plier les ailes. Les Variations du Septuor et du Quatuor en *ré* resteront un sujet d'admiration de tous les temps; elles marchent de pair avec ce que Haydn et Mozart ont produit de chefs-d'oeuvre dans le style de la Variation.

On trouve tous les symptômes de la seconde manière de Beethoven: dans les Variations pour Piano sur un motif original en *fa*, Adagio, op. 34 où chaque Variation présente une tonalité, un rhythme et un mouvement différents; dans les Variations avec une fugue sur un motif du Final de la Symphonie héroïque op. 35; dans les célèbres 32 Variations sur un motif original en huit mesures; dans les Variations en *ré* op. 76 sur la marche turque des ruines d'Athènes, dans l'Andante N. 35 (seconde section du Catal.), placé, en tant que style de Variation, sur la lisière de la première et de la seconde manières. Les motifs originaux variés dans les Sonates pour Piano et Violon op. 30, 47 ont un bien grand air; les plus belles Variations dans les données de la seconde manière sont les Variations de la Sonate de Piano op. 26 et les Variations sur un thème

russe et un autre original, qui forment les Finals des Quatuors en *fa* op. 59 et en *mi bé mol* op. 74. Jamais peut-être l'art instrumental ne parvint à une plus haute expression de tendresse que dans la dernière Variation de la Sonate pour Piano et Violon en *la* op. 30 dont les huit premières mesures demeureront l'exposition-modèle d'un motif *per diminutionem;* l'expression de cette phrase, contenue dans sa flamme, peut être assimilée aux idées que le mot allemand «*Kirchengang*» reveille. Mais j'oublie qu'il est des choses qu'on détruit quand on en parle. Les motifs originaux variés dans les Sonates de Piano op. 106, 109, 111 que nous allons rencontrer et les 33 Variations sur la valse de Diabelli auxquelles nous nous sommes déjà arrêtés, sont les représentants du style de la troisième manière de Beethoven dans la Variation. Les 33 Variations sont sans doute ce qui a été tenté jusqu'à présent de plus hardi, de plus inusité, de plus curieux dans la Variation, nous ne disons pas de plus beau, ces Variations étant bien plus le cauchemar du génie que son triomphe. Les plus belles Variations de Beethoven se trouvent, à notre avis, dans le Quatuor op. 74. On dirait les limpides Variations du Septuor élevées à une plus haute puissance.

L'Adagio du grand Trio pour Piano, Violon et V^celle^ en *si bé mol;* l'Adagio de la grande Sonate de Piano en *si bé mol* op. 106; l'Adagio du Quatuor en *mi bé mol*, dédié au pr. Galitzine, ne sauraient être qualifiés de Variations; ces admirables morceaux sont les variantes libres d'idées sublimes. Ces compositions n'ont pas de rivales et ne peuvent en avoir. «Jupiter est quodcunque vides — quocunque moveris.»

Après avoir effleuré ce sujet de la Variation, il faut bien dire un mot des compositions de Beethoven pour Piano à quatre mains qui sont: une Sonate sans intérêt op. 6, deux thèmes variés op. 87 et N. 27 seconde section du Cat. et trois marches du plus grand style op. 45. Tout le reste du répertoire de Piano à quatre mains portant le nom de Beethoven, n'est qu'un arrangement des Schneider, des Schmidt, des Gleichauf, des Mockwitz, des Czerny ou de quelque anonyme, comme, pour citer un exemple, la célèbre Polonaise à 4 mains dite «*concertante*» (Leipzig chez Peters) qui n'est rien moins que le Final du Concerto pour Piano, Violon, V^celle^ et Orchestre op. 56. L'abstinence de Beethoven de la musique de Piano à quatre mains dans laquelle Mozart exprima quelques-unes de ses plus belles idées (Sonate en *fa mineur*, Fantaisie en *fa mineur*) est un fait remarquable qui prouve une fois de plus que Beethoven ne prit point le Piano trop au sérieux; qu'il s'en servit, à tout prendre, comme d'une façon d'exprimer préalablement ses idées presque toujours symphoniques. Le Piano ne pouvant ni le préoccuper, ni lui suffire — il pouvait être indifférent à Beethoven d'y faire asseoir deux exécutants plutôt qu'un seul; un souffle de son génie renversait à ses yeux cet escabeau à cordes métalliques. Un morceau à quatre mains comporte l'idée d'une exécution qui se suffit; les deux pianistes jouent toujours un peu le rôle de virtuoses occupés de leur tâche. Tel est le caractère des plus remarquables compositions originales pour Piano à quatre mains, de la Sonate en *mi bé mol* de Moscheles, de la Sonate de Hummel, des deux Duos d'Onslow (*fa* et *mi mineur*); beaux morceaux de Piano, à

juste titre célèbres, mais dans lesquels l'idée, l'invention ne sont pas le grand intérêt. La part de la musique n'y est point essentielle comme dans les productions de Beethoven qui écrivait de la musique et non point des morceaux de salon ou de concert. Les Concerto de Piano de Beethoven eux-mêmes sont de la musique d'ensemble à laquelle concoure un Piano et non point un pianiste, et ainsi de son Concerto de Violon. Pour Beethoven les virtuoses étaient les «*dii minorum gentium*».

La marche pour Piano à quatre mains a longtemps tenu en haleine les amateurs. Ce que Dussek, Ries et Moscheles (marches héroïques) ont écrit dans ce style est très distancé, cependant par les trois marches à 4 mains de Beethoven. Nous n'eussions pas été étonnés que Franz Schuberth, qui a écrit un grand nombre de très belles marches pour Piano à quatre mains, eût égalé les marches de Beethoven, tant Schuberth paraît avoir attaché d'importance à la composition de ses marches à quatre mains. La vérité est qu'il en approche, mais qu'il est loin d'égaler la fougue, l'essor, l'imprévu, la grandiose simplicité des marches de Beethoven. La troisième est une petite Symphonie triomphale, la seconde, à deux temps, fait l'effet d'un entr'acte de la tragédie d'Egmont, alors que la ville investie par le duc d'Alba prend en sursaut les armes au bruit du tocsin et des roulements de tambour. L'origine de ces marches fut toute fortuite. Ries, le pianiste du comte Browne, avait en cette qualité l'obligation de jouer au comte les compositions nouvelles de Beethoven. Il lui prit un jour fantaisie d'improviser une marche et de dire qu'elle était de Beethoven. Le lende-

main Beethoven arriva à la résidence d'été du comte, à Baden, et tout le monde de s'extasier sur sa marche. Pour son bonheur Ries trouva un moment favorable pour prévenir Beethoven qu'on ne mystifiait pas impunément. Par extraordinaire le maître voulut bien cette fois se prêter à la plaisanterie. Quoi qu'il fît pour éviter le coup, Ries dut rejouer la marche. La situation était critique. Ries n'était pas rassuré: il se voyait encore menacé de perdre ses leçons avec Beethoven. La marche lui réussit médiocrement; le succès cependant fut complet. On fit force compliments à Beethoven. L'orage s'approchait — fronçant le sourcil, plein de colère, Beethoven finit pourtant par éclater de rire en s'écriant: voilà, cher Ries, les connaisseurs! (Sehen Sie, lieber Ries! das sind die grossen Kenner, welche jede Musik so richtig und so scharf beurtheilen wollen. Man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings; mehr brauchen sie nicht.)

Le tour une fois éventé, le comte Browne ne donna plus de repos à Beethoven, il lui fallait des marches authentiques, les trois marches à quatre mains dont Beethoven composa, au grand étonnement de Ries, la plus belle, la seconde, tout en lui donnant une leçon de Piano. Ries p. 90.

IMPRIMERIE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES A ST.-PÉTERSBOURG.

BEETHOVEN

ET

SES TROIS STYLES.

BEETHOVEN

ET

SES TROIS STYLES.

ANALYSES DES SONATES DE PIANO

SUIVIES DE L'ESSAI

D'UN CATALOGUE CRITIQUE, CHRONOLOGIQUE ET ANECDOTIQUE

DE L'OEUVRE DE BEETHOVEN.

PAR

W. de LENZ.

DEUS NOBIS HAEC OTIA FECIT.

TOME SECOND.

ST.-PÉTERSBOURG,

CHEZ BERNARD, PERSPECTIVE DE NEVSKI, MAISON PASCAL. № 11.

1852.

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ,

съ тѣмъ чтобы по напечатаніи представлено было въ Цензурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ.

С. Петербургъ, 18 Февраля 1852.

Цензоръ Н. Пайкеръ.

TABLE DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME.

ANALYSES DES SONATES DE PIANO.

Pages.

Troisième manière de Beethoven. 27e — 32e (et dernière) Sonates . . 1

Editions des Sonates de Piano de Beethoven 60

Conclusion 73

CATALOGUE CRITIQUE, CHRONOLOGIQUE ET ANECDOTIQUE.

Préface 77

Première section. Compositions portant des chiffres d'oeuvre 96

Seconde section. Compositions portant des numéros au lieu de chiffres d'oeuvre. 197

Troisième section. Compositions sans chiffre d'oeuvre ni numéros . 206

Quatrième section. Compositions sans chiffres d'oeuvre ni numéros *posthumes* 220

APPENDICE.

Supplément au catalogue. 229

L'édition de Breitkopf de l'opéra de Léonore (Fidélio) et la critique parisienne 243

Le catalogue thématique de l'oeuvre de Beethoven publié par Breitkopf et Härtel 256

Deux lettres inédites de Beethoven. 265

TABLEAU GÉNÉRAL DU CATALOGUE. 272

ANALYSES DES SONATES DE PIANO.

TROISIEME MANIERE.

28e Sonate jusqu'à la 32e et dernière Sonate.

Krankheit ist nur ein anderer Pol der Gesundheit. Wird die »unbewusste« Harmonie des jugendlichen Lebens gestört, so wollen Seele und Gefühle ein *Unsichtbares* und doch *Glänzendes* gewaltig, als letzte Rettung erfassen; alle *andere* Wahrheit, alles *Erlebte*, sinkt im neuen Taumel als das *Unbedeutende*, *Geringe* zu Boden; im Ringen ermattet der Geist und sucht Hülfe in den *fernsten* und *dunkelsten* Regionen seines Wesens.

Tiek, Vorrede zu den gesammelten Schriften von J. Lenz.

On comparerait la troisième manière de Beethoven à la seconde partie du Faust de Goethe. L'ensemble de ce style, de ces idées si exceptionnelles, est à sa seconde manière, ce que la seconde partie de la grande conception de Goethe est à la première. C'est le génie construisant son ciel de ses rêves. Les affections présentes ne jouent plus le premier rôle, le poète s'y arrête comme on s'arrête à un souvenir. Telle est la portée de l'épisode d'inexprimable

tendresse de l'Allegro du Quatuor en *ut dièze mineur* ($^2/_4$) et d'autres semblables. La troisième manière de Beethoven est un jugement porté sur le cosmos humain et non plus une participation à ses impressions. Plus de traces de l'enclos de la Sonate où s'écoula la jeunesse du maître (première manière), dont il s'affranchit pour respirer sous les halliers de la nature en liberté (seconde manière). Sa troisième manière, la dernière métamorphose de son génie, sera le profond et mystique sillon tracé par les cinq dernières Sonates de Piano, par la Symphonie avec choeurs, la Messe en *ré*, les cinq derniers Quatuors, les deux Sonates pour Piano et Violoncelle op. 102, l'ouverture op. 124, la fugue en Quatuor op. 133. On a généralement distingué jusqu'à présent deux époques dans Beethoven, l'époque où il subissait l'influence de Mozart et même celle de Haydn en tant que Mozart l'avait subie, puis les temps indépendants de son génie. Nous croyons avoir démontré qu'il y a une troisième manière de Beethoven pour le moins aussi différente de la seconde que celle-ci l'est de la première. Ces différences de style sont si capitales, elles étaient si indépendantes de la volonté même de Beethoven, qu'on en découvre la trace dans les productions les moins importantes. Qu'on ouvre les trois cahiers, intitulés «*bagatelles*» pour Piano: op. 33, 112, 126; qu'on consulte la dernière pensée musicale même (v. à la fin du catalogue). On trouvera par bribes dans l'opéra 126, dans quelques numéros de l'opéra 112, dans la dernière pensée, le style bizarre, inusité, mais audacieusement nouveau, toujours intéressant des derniers Quatuors de la troisième manière. L'opéra 33, au contraire, présente

la transparence, la richesse mélodique des deux premières. Ces différences n'y sont pas caractérisées comme elles le sont dans des compositions plus développées, mais encore sont elles suffisamment connaissables. Envisagés sous ce point de vue, les trois cahiers de «bagatelles» si peu français qu'en soit l'intitulé, sont un objet d'assez curieuse étude. Nous nous arrêterons un instant aux derniers Quatuors.

Les circonstances auxquelles on les doit, les lettres échangées au sujet des Quatuors op. 127, 130 et 132 entre Beethoven et le prince Nicolas Galizin, l'histoire, en un mot, de ces trois grandes pages des dernières années de Beethoven, n'étant connue qu'en Russie et d'un petit nombre de personnes, le lecteur nous saura gré de lui transmettre ce que le prince Galizin nous a communiqué à ce sujet. Au retour d'un voyage à Berlin où Weber venait de monter le *Freischütz*, le prince Galizin forma le projet de faire tirer une copie de la partition qui préoccupait alors tous les esprits. Zeuner, pianiste distingué, un des piliers du bon Quatuor de St.-Pétersbourg à cette époque en sa qualité d'altiste, ouvrit alors l'avis que les frais de copie de la partition du *Freischütz* seraient bien mieux employés à enrichir le monde musical de trois nouveaux Quatuors qu'il faudrait se mettre en devoir d'obtenir de Beethoven. Le chiffre 3 se présenta naturellement: l'oeuvre des trois Quatuors op. 59, dédiés au comte Rosoumowski, étant à l'ordre du jour. Le prince Galizin en écrivit aussitôt à Beethoven (1822) qui lui répondit en français: qu'il était prêt à déférer à ses désirs, en témoignant son plaisir d'apprendre qu'on *approchait* «des oeuvres de son esprit»; qu'il ne saurait cependant assigner de terme

à l'exécution de sa promesse, attendu que l'inspiration ne se commandait pas et qu'il n'était point de ces journaliers qui travaillent à tant par jour et par feuille; que néanmoins sa position rien moins qu'aisée, le mettant dans la pénible nécessité de devoir vivre de son travail, il fixait la rénumération à 50 ducats par Quatuor (v. l'article publié par le prince Galizin dans la Presse du 13 octobre 1845). Après trois années d'attente et de correspondances, le manuscrit du Quatuor op. 127, arriva à St.-Pétersbourg au printemps de 1825. Ce dut être un grand moment quand on l'essaya la première fois. Nous ne voulons point exagérer l'importance du fait, mais toujours est-il, qu'on doit à deux Russes, au comte Rasoumowski et au prince Galizin, d'avoir déterminé Beethoven à écrire six Quatuors qu'on ne posséderait vraisemblablement pas sans cela. Schindler a émis l'avis que sans le travail des trois Quatuors dédiés au prince Galitzin qui absorbèrent les cinq dernières années de la vie de l'artiste, Beethoven eût composé la 10e Symphonie dont il aurait déjà fait une esquisse, ou traité Faust, sujet qu'il aurait considéré comme étant le plus digne de lui. La perte de la 10e Symphonie, rien assurément ne peut la racheter; mais peut-on raisonnablement l'attribuer à cette cause? La messe en *ré* préoccupa aussi bien et presque aussi longtemps Beethoven. En admettant une progression de style, probable d'ailleurs, entre la Symphonie avec choeurs qui est la neuvième et dernière et une 10e Symphonie, il faut supposer que cette oeuvre fût devenue la clef de voûte de l'immense édifice symphonique de Beethoven, une chose inouïe, invraisemblable, dont rien ne peut aujourd'hui donner une idée;

mais il faut aussi supposer que si pareille conception eût été à point dans l'âme de Beethoven, l'oeuvre eût débordé l'auteur et ne se serait pas laissé ajourner par la composition des derniers Quatuors.

Nous publions avec la permission du prince Galitzin les extraits suivants de sa correspondance avec Beethoven.

Wien den 15. August 1823.

«Für meine persönliche Lage könnte in Oestreich besser gesorgt sein. Ich erhebe am liebsten den Blick nach *oben*, bin aber leider genöthigt ihn nach der *Tiefe* zu senken. Ich vertrete Vaters Stelle bei meines verstorbenen Bruders Sohne, der vielleicht ein Nachfolger meines *geringen* Talentes wird.»

Wien den 26. Februar 1827.

«Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmanne überliefern lassen, denn noch so Vieles bin ich ihnen schuldig und muss ich vor meinem Abgang in die elisäischen Felder hinterlassen was mir der *Geist* eingiebt und vollenden heisst. Ist es mir doch als hätte ich kaum einige Noten geschrieben. Edler Fürst! Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst. Sind es doch die Wissenschaften und die Kunst die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen.» V. encore la lettre *a*, quatrième section du catalogue.

Jour par jour un mois après cette dernière lettre, Beethoven n'était plus. Quelle est humble cette suprême confession du génie! Le grand artiste s'abusait pourtant, son oeuvre était bien accomplie, il ne l'eût pas surpassée, on peut douter qu'il l'eut égalée à l'âge de 57 ans, infirme, blessé dans

ses affections, méfiant à cause de sa surdité, profondément malheureux. Le soleil pour lui s'était couché dans la Symphonie avec choeurs. «A peine me semble-t-il avoir écrit quelques notes!» Cet aveu dans la bouche de Beethoven est le plus touchant hommage qu'il soit possible de rendre à l'élément de l'infini dans les arts. Par la création de trois styles, Beethoven avait fait, en quelque sorte, l'affaire de trois générations.

Beethoven, qu'on dirait, ne travailler qu'en grand, donnait les soins les plus minutieux aux détails. Après l'envoi au prince Galitzin, du Quatuor en *mi bé mol*, il lui écrivit avoir oublié dans la partie de Violoncelle un signe de ligato qu'on y a mis depuis (15e mesure de l'épisode en *mi majeur* de l'Adagio, où le *la* dans la clef de Violon doit être lié au *fa dièze aigu*).

Un accord ayant paru à l'exécution être une faute de copiste dans le manuscrit, Beethoven interrogé, donna raison à Zeuner qui avait pris le parti de l'accord, l'en remercia en termes flatteurs et rejeta avec indignation la correction proposée. On avait voulu substituer *ut* au second *ré bé mol* dans la partie de l'Alto (10e mesure de l'Andante con moto de l'Adagio du Quatuor op. 127), Beethoven disait dans sa lettre qu'on aurait alors l'accord de *fa mineur* qui déchirerait l'oreille.

Il est curieux de connaître l'avis de Baillot sur une composition qui engagea à ce point le style du Quatuor dans des voies nouvelles. On lit dans une lettre de Baillot au prince Galitzin qui venait de lui communiquer le manuscrit du Quatuor en *mi bé mol*: «Beethoven vous introduit dans

un nouveau monde. Vous traversez des régions sauvages, vous longez des précipices, la nuit vous surprend, vous vous reveillez et vous êtes transportés dans des sites ravissants; un paradis terreste vous entoure, le soleil luit radieux pour vous faire contempler les magnificences de la nature.» Ce jugement porté par le plus grand violoniste du Quatuor des temps passés et qui pouvait se trouver plus d'une raison pour méconnaître une oeuvre nouvelle, peut contrebalancer les préjugés que tant de personnes nourrissent contre les dernières productions de Beethoven. Seulement le passage de la lettre de Baillot s'applique aussi bien au style des Quatuors de la seconde manière et ne caractérise point assez les différences qui les séparent du style de la dernière manière de Beethoven. Nous citerons encore M. Fétis (biographie des musiciens art. Beethoven). *Dans les dernières productions* de Beethoven, y est-il dit, *les nécessités de l'harmonie s'effaçaient dans sa pensée devant des considérations d'une autre nature*. M. Fétis a-t-il assez fait la part de l'imagination dans un style trop nouveau sans doute pour être jugé au point de vue de l'ancienne école? Les derniers cinq Quatuors sont l'émancipation du Quatuor en tant que forme; son affranchissement du passé dont l'histoire de l'art jugera l'opportunité, car cette révolution est trop près de nous pour être déjà tout-à-fait comprise. On a dit des derniers Quatuors: La pensée de Beethoven se concentra sur des mirages en leur donnant de bonne fois un corps, Rev. et Gaz. mus. de Paris; des dernières Sonates: «Eine liebebedürftige, bodenlose Sehnsucht ist der Grundton»: Gassner Univ. Lex. der Tonkunst. Il est certain que les beautés qu'on rencontre

dans les dernières productions l'emportent sur ce qu'on y trouve de moins sympathique, de bizarre et même de choquant pour l'oreille. Les Scherzi, ou pour être plus exact, les morceaux fantasques sans nom qui les remplacent, ne sont-ils pas du plus haut intérêt? de la plus heureuse facture? d'un attrait toujours nouveau? Les quatre petits morceaux entre le premier Allegro et le final du Quatuor en *si bé mol* op. 130 n'ont aussi bien pas de nom en musique; ce Presto, cette cavatine, ce petit Adagio sont de la poussière d'étoiles. Et ce premier Allegro du dernier Quatuor op. 135, d'une touche si délicate que les quatre exécutants feront bien de lire dans les yeux l'un de l'autre plûtot que dans leurs parties; le Lento (*ré bé mol majeur*) finissant par une supplication à genoux du premier Violon devant la chimère caressée par le poète. Oh! il faut entendre déclamer cela à M. Vieuxtemps. Ce Lento ne saurait se juger en tribunal ordinaire, cela s'est fait; cela ne se verra plus. Dans le Quatuor en *la mineur* op. 132, Beethoven traita une tonalité maladive de la manière la plus pathétique. La principale phrase de *l'Allegro appassionato* du final est au nombre de ce qu'on a jamais écrit de plus passioné. La «*canzone di ringraziamento in modo lidico offerta à la divinita da un guarito*» est encore une scène magnifique quand même le mode de *fa majeur* sans le *si bé mol* a quelque chose d'inaccoutumé pour l'oreille, effets que Beethoven n'entendit pas dans son for intérieur, ravi qu'il était sans plus entendre de l'oreille humaine. S'arrêter à ces étrangetés et autres semblables, serait se montrer indigne de savourer les ineffables beautés qu'on y trouve aussi bien. Non fu-

mum ex fulgore! Le Quatuor en *la mineur*, le moins apprécié peut-être jusqu'à présent, le plus avancé dans ce style tout nouveau, nous reconduira à la Sonate de Piano en *la* op. 101, la première des cinq Sonates qui à nos yeux appartiennent à la troisième et dernière transformation du style de Beethoven.

Komm! hebe Dich zu höhern Sphären.

Faust.

La Sonate op. 101, dédiée à la baronne Ertmann (28e Sonate) parut dans le premier cahier du musée des clavicinistes, édité par Steiner à Vienne. Ici plus de premier Allegro à deux parties, mais une improvisation libre dont le nombre des visions est la seule limite (102 mesures).

Cet Allegro seul donnerait une idée de la troisième manière de Beethoven. Nous recommanderons aux pianistes de jouer l'Allegro séparément du reste. Cet Allegro est une preuve de l'importance de l'expression instrumentale en musique. Il semble s'adresser aux natures d'élite. Il peut ne pas être un Allegro de Sonate, il ne peut pas ne pas plaire et charmer. Nous croyons voir l'étonnement du premier venu qui y chercherait une «*Sonate*» et ne la trouverait pas. Il est des personnes qui imaginent qu'une Sonate ressemble à une autre Sonate. Telle Sonate de Beethoven est à telle autre Sonate de Beethoven ce qu'une peau rouge d'Amérique peut être aux reines de nos bals, exerçant la séduction par coupes réglées. Il n'y a souvent de «*Sonate*» que le nom. Quel autre nom donner à une composition en plusieurs morceaux, subordonnés à une unité d'idées qui est précisément la «*Sonate?*» Dans les deux fantaisies de

Beethoven op. 77, 80, les morceaux se suivent sans interruption; ils n'ont point l'indépendance des parties d'une Sonate. Et ainsi de la Fantaisie et Sonate de Mozart, de sa Fantaisie à quatre mains. Die Sonate ist die charakteristische, durch Instrumente ausgeführte, Darstellung mehrer naturgemäss verbundener Seelenzustände, welche als Entwicklung eines Grundgefühls betrachtet werden können. Hand (Aesthetik der Tonkunst).

Le second morceau de la Sonate en *la majeur* est un «Vivace alla marcia» (lebhaft-marschmässig). Il y a là trop de recherche scolastique pour laisser une place aux idées; aussi font-elles défaut. Ce morceau n'est pas une marche, mais l'encre dont usait le maître pour sa troisième manière et dont un pâté amenait la catastrophe du liquide magique dont se servit l'étudiant «Anselme» dans la bibliothèque enchantée des palmiers du conte de Hoffmann. Nous ne goûtons pas ce morceau et nous n'avons rencontré personne qui l'eût goûté. La gazette musicale universelle de Leipsic, 1817, p. 688, trouve au Trio de belles imitations; sont-elles l'excuse de l'étrange décousu du reste? L'Adagio (20 mesures) est une façon de prélude hors ligne, invraisemblable. Les derniers accents de ce morceau d'un style mélodique à part, ramènent la fantastique vision de l'Allegro, mais bientôt, trop tôt, une chaine de trilles y coupe court et propose un rhythme à deux temps, très-accentué, qui annonce d'abord l'intention de devenir si non une fugue, du moins un fugué. D'octave en octave, de marches en marches, le final arrive ainsi à une espèce de chant triomphal bien qu'il s'élève *p.* et même *pp.* Une stridente entrée d'in-

struments à vent, groupés en tierces majeures, complète cette victoire et tout l'orchestre d'y jeter un cri de triomphe. Au même instant un chant nouveau, une coulée de fraîche cantilène vous porte rapide à la fin de la première partie. Quelques guerrières fanfares de clairons dans le grave, conduisent alors à la bataille livrée au motif en pleine fugue. Cette fugue, gauche à jouer, d'une grande difficulté, rentre dans la première partie du final dont elle vient de faire le tour dans des tonalités relatives; ramène la phrase triomphale à la quarte et finit sa carrière au lointain tonnerre des basses.

C'est une des dérisions de Beethoven que ce morceau sauvage en *la majeur*, ton reservé aux roucoulements par l'ancienne école. La baronne Ertmann à qui Beethoven dédia la Sonate était la première pianiste du temps; Reichardt la préférait à tous les pianistes. Clementi en disait: elle joue en grand maître, *A. M. Z.* 1810, p. 292. Ortlepp reconnait dans M^me^ Ertmann l'Adélaide de Beethoven et dit: Adelaide heirathete einen reichen Baron. Geld heirathete Geld. O Mädchen, wann werdet Ihr dahin kommen, statt der Leiber, Häuser und Goldstücke, Geister und Seelen zu heirathen? p. 93.

Connaissez-vous toute la musique et voulez-vous du nouveau? ouvrez cette Sonate opéra 101. Dans la troisième manière de Beethoven tout, en effet, est nouveau comme tout était nouveau dans la seconde. Voilà la vraie invention, l'invention de fond en comble; une mine vierge d'idées vraiment *nouvelles*. Il est des musiciens qui ont réussi à se persuader, qu'ils préfèrent ce style à tout ce que Beethoven a

fait. C'est une exagération *inutile*. La troisième manière présente d'incomparables beautés à côté de choses bizarres, d'intentions obscures, inexplicables peut-être, dont le plus âpre travail peut seul faire triompher l'exécutant. Goethe mettait son second Faust au-dessus du premier, Beethoven parlait avec dédain de son Septuor, de ses premiers Quatuors. La Symphonie en *ut mineur* elle-même, ne lui souriait plus sur la fin de sa vie; il lui voulait des changements au premier Allegro; *Schindler*, p. 240. Ses derniers ouvrages seuls lui semblaient être l'expression de ce que sa pensée avait pour lui de sympathique. Cette préférence n'a rien d'étonnant; le poète combattra toujours l'idée d'avoir pu faiblir. Cette loi de l'amour-propre est éternelle. L'oeuvre que Beethoven paraît avoir estimée le plus, qu'il appela dans une lettre à Louis XVIII *son oeuvre la plus accomplie*, *Sch.* p. 122; c'était la Messe en *ré*. Et adhuc sub judice lis est.

La troisième manière de Beethoven compte des trésors comme les deux autres, s'ils sont plus précieux, c'est qu'ils sont plus rares. Telle est l'impression que nous a laissée une étude de plus de vingt ans des cinq Sonates de Piano qui appartiennent à ce style. Personne, non plus, ne verra la plus belle expression du génie de Beethoven dans ses *derniers Quatuors* (12e jusqu'au 17e en comptant la fugue op. 133). Les trois Quatuors dédiés au prince Rasoumowski op. 59, le Quatuor en *mi bé mol* op. 74, en *fa mineur*, les Quatuors de sa seconde, de sa grande manière, sont, à notre avis, l'apogée de son style dans la musique de chambre, les dignes rivaux des plus grands chefs-d'oeuvre que l'histoire de l'esprit humain connaisse. Les derniers cinq Quatuors

sont moins des Quatuors que des conversations entre quatre instruments à cordes: «de omni re scibili et quibusdam aliis.» On a qualifié ce style «de mystique». Exceptons en la Symphonie avec Choeurs, à laquelle reviennent peut-être les couronnes gagnées par les Symphonies de Beethoven, ces colosses pondérateurs de l'art instrumental.

Nous ne prétendons point cependant que dans un sens «*absolu*» la Symphonie avec Choeurs, surpasse la Symphonie en *si bé mol*, en *ut mineur*, la Symphonie pastorale ou la Symphonie en *la*, nous voyons seulement dans la Symphonie avec choeurs la montagne sainte, le «*palladium*» de la musique instrumentale dans sa fusion avec la musique vocale. M. Berlioz, seul en France, a parlé de cette Symphonie, l'apothéose du style symphonique de Beethoven; comme il convient d'en parler (études de Beethoven voyage musical). Quand on s'appelle Berlioz on a incontestablement le droit de la critique. Impossible de mieux pénétrer le génie que M. Berlioz, quand il compare le Scherzo de la Symphonie héroïque aux jeux funèbres des guerriers de l'Iliade; jeux célébrés autour de la tombe des héros dont la mort résumait la vie et appartenait par conséquent à l'élément héroïque qui domine ce poème. Quand la critique comprend à ce point le génie, on peut lui appliquer ce mot d'un grand écrivain: «comprendre c'est égaler». Nous n'en aurions que plus vivement désiré que M. Berlioz, qui attaque l'accord du final de la Symphonie avec choeurs dans lequel toutes les notes de la gamme diatonique mineure *résonnent à la fois*, eût mis un ménagement extrême à ce blâme, parce que le tas d'ignorants et d'envieux qu'il y a, qu'il y aura

toujours de par le monde, se fait fort de la réprobation d'un grand critique pour ne plus voir dans une oeuvre sublime que cet accord. C'est si vrai que nous avons vu un grand artiste s'asseoir sur les touches de son Piano pour mieux figurer l'accord que M. Berlioz venait de lui détailler. Cet accord ne passerait-il donc point assez vite pour avoir le droit d'exister? s'erait-il inexpliquable comme le prétend M. Berlioz? l'appogiature sur le *si bé mol* qui altère l'accord posé sur un *fa «censé* de *porter la tierce* et *la sixte* et *qui réellement les porte*, ne serait-elle pas le cri de douleur, arraché au maître qui pressentait devoir rester exclu des félicités dont il va dérouler le tableau sur les paroles de Schiller? Ce désespoir l'abât; il anéantit à ses yeux son génie, quand, après le préambule qui a ramené par fragments les parties instrumentales de la Symphonie, les exaltés accents des félicités de ce monde ont une première fois rétenti sans qu'il lui ait été possible de se mêler au tumulte de tous ces heureux. Il se souvient alors des vers de l'hymne qui le frappent au coeur: «Celui, à qui le hardi coup de dés réussit d'être devenu l'ami d'un ami; celui qui remporta la possession d'une femme adorée; tout homme qui appela sienne, une âme en ce monde; qu'il confonde son bonheur avec le nôtre, mais que l'homme qui ne connut point ce bonheur, nous fuie en pleurant.» *Le génie ne peut pleurer;* le génie désespère. Beethoven frappe alors l'effroyable accord. Un instant, un seul, il est athée et se complait de jeter une barre de fer rouge dans cette moisson de bonheurs. Ce n'est pas *beau!* l'ingratitude, la méconnaissance de son génie, l'infirmité qui l'accablait, étaient-elles *belles?* La Symphonie

avec choeurs étant le résumé de l'existence de l'artiste, une clameur inouïe, un «hurlement» affreux, *un seul*, n'y a rien de trop étrange et fut peut-être entendu de Dieu qui ne tarda pas à appeler à lui cette douleur. Que M. Berlioz nous excuse si nous trouvons qu'en histoire naturelle on peut parler sur le même ton du hareng et de la baleine, puisqu'on prétend qu'ils ont la même vertèbre, mais qu'il nous semble moins faisable de citer, comme il le fait, Martin «dit *Martini*» et l'accord qui accompagne la chute de l'amante de Phaon à la mer dans un opéra de ce «*Martin-pêcheur*» à propos de l'accord effroyable de la neuvième Symphonie.

Remarquons encore que le mot «*joie*» ne rend pas le mot allemand «*Freude*» qui, à peine, serait exprimé par joie, contentement, gaîté, félicité et bonheur. Si l'ode de Schiller était «*une hymne à la joie*» comme on l'a nommée à Paris, elle serait une chose à peu près absurde; or elle est sublime comme la musique de Beethoven, elle glorifie Dieu dans un sentiment qui est le principe de notre existence: *la conscience qu'a l'homme de sa force et de son génie et qui est précisement: «die Freude!»*

L'illustration (20 janvier 1849) dit de la Symphonie avec choeurs: «tout ce qu'on sait (?) *jusqu'à présent* (!) c'est que Beethoven la composa pour une *société maçonnique;* qu'il s'inspira d'une ode de Schiller, hymne à la joie (*Lieder* an die Freude)». Ce tour de force de la critique revient à dire: «tout ce qu'on sait, *jusqu'à présent*, de la bataille de Marengo, c'est qu'elle fut livrée aux pommes de terre malades des plaines de la Lombardie». Beethoven ne pensa

pas aux sociétés maçonniques où l'on s'occupe généralement peu de monter des symphonies avec choeurs. L'oeuvre de Beethoven s'élève plus haut. S'adressant au genre humain, elle exalte le sentiment de force et de génie, que Dieu lui permit de ressentir. Cette colossale partition allait au nom d'un Roi; Beethoven la dédia à Frédéric Guillaume III de Prusse. L'ode de Schiller qui est le texte du final, surpasse, peut-être, elle égale assurément tout ce que la poésie de tous les peuples a produit de plus inspiré. Une ignorance complète des formes de la poétique et de la première lettre de la langue allemande, pouvait seule faire appeler à l'Illustration «*Lieder*», le «*Lied an die Freude*», lequel *Lied* est *une* ode. On connait partout les chefs-d'oeuvre de ta littérature française; quand connaîtra-t-on en France «*un peu*» ceux des autres peuples? Voici ce qui a pu donner lieu au conte débité par l'Illustration. L'ode de Schiller exalte dans *l'homme* la créature de *Dieu*. On l'imprima en Allemagne dans les récueils de poésies à l'usage des loges maçonniques. L'ode fut mise depuis en musique par Ambrosch, Reichard, Winter, Zumsteeg en Allemagne, par Satzenhoven à St.-Pétersbourg. Dans ces compositions, les strophes de l'ode se chantent sur la même phrase avec un réfrain en manière de choeur. De là à l'oeuvre de Beethoven il y a loin comme au Neptune de M. Leverrier.

Grande Sonate en si bé mol.

Opéra 106. Dédiée à l'archiduc Rodolphe d'Autriche. (*Grosse Sonate für das Hammer - Clavier*). 29e Sonate.

Cette composition aux plus larges proportions a l'air d'enjamber les autres Sonates et de n'en faire qu'une seule bouchée. Le cri de la onzième et de la treizième qui lui répond dès les premières mesures, est bien la voix des ardentes aspirations de l'artiste parcourant d'un trait de feu ce mausolée élevé sur les touches d'un Piano.

Cette Sonate n'est pas la plus belle, elle est seulement aux Sonates ce que la Symphonie avec choeurs est aux Symphonies. Elle est de cette force-là. C'est écrasant, sublime, désespérant de difficultés. Comment mesurer une oeuvre pareille à l'aune de la Sonate? C'est une ode de Pindare, un hymne de Thyrtée, retrouvés sur la lyre de Beethoven. Les contemporains, Viennois et autres, ne signalèrent point ce vaisseau de haut bord qui portait *César et son infortune*. Cette grande voile fuyait au loin de l'horizon de leur intelligence.

Un conseil aux exécutants. Dès le début de cette «*Pharsale*» de Beethoven, la main gauche frappe l'extrême *si bé mol* des basses, puis vole à travers deux octaves pour recueillir les autres notes constituant l'accord tonique. Pour franchir l'intervalle, elle a, tout juste, le temps d'une double croche dans un mouvement rapide (Allegro). Il nous a paru qu'il était toujours fait un tort à la première croche; qu'il n'était pas donné à l'accord qui suit ce qui est à cet accord.

Prenez donc le premier *si bé mol* de la main gauche, l'accord suivant de la main droite; syncopez la main droite par la main gauche, qui doit se poser *sur* elle en la délayant et la main droite aura le temps d'arriver à ses affaires dans les notes au-dessus de la portée, la main gauche restera sur l'accord comme si elle l'avait attaqué. Tout sera sauvé et vous aurez donné au tonnant début de l'Allegro vos moyens d'exécution les plus forts. L'analyse détaillée de l'Allegro ne pourrait être que le sujet d'un livre à part, tant c'est une immense conception, riche de mille détails dont l'exécution dépasse les moyens d'action du Piano. On le croirait appartenir à une Symphonie héroïque pour Piano. La seconde partie de l'Allegro présente un motif fugué qui fait l'effet de quelque prière, de quelque allocution avant d'engager la lutte entre les géants dont il est question ici. Cet épisode entraînant respire en quelque sorte la foi et l'héroïsme de la «*prière avant la bataille*» de Körner. Cet Allegro, le plus étonnant peut-être de tous les Allegro de Sonate, n'aurait pas été compris s'il n'avait pas été préparé par les autres Sonates dont les plus considérables (op. 22, op. 27, N. 2, op. 31, N. 2, op. 57 op. 53 enfin) sont autant de terrasses que domine ce colosse.

Le Scherzo est tout un tableau fantastique: quelque course à travers l'enfer et les cieux comme le premier Allegro d'ailleurs. Le *mineur* (*si bé mol*) éperonné par des accents sauvages sur les temps faibles, fait souvenir des vers:

Was weben dio dort um den Rabenstein?
Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.
Vorbei! Vorbei!

alors que Faust montre à Méphistophelès le gibet sous lequel ils viennent à passer, montés sur leurs coursiers noirs. Une inexprimable angoisse précipite les pas de ce mineur, bâti rien que sur deux toniques (*si bé mol mineur; ré bé mol majeur*) sans un seul accord diminué, ce qui est peut-être sans exemple. Cet épisode emprunte à l'absence d'accords imparfaits un caractère si vague qu'on dirait qu'il a son ombre portée et qu'il en a peur.

Ce Scherzo est à lui seul un poème, une Sonate. La diversité des styles, les ressources mécaniques que l'interprétation de ce morceau exige, devrait en faire l'étude des grands Pianistes.

Ce Scherzo résume en quelque sorte les Scherzi des Sonates, comme le Scherzo de la Symphonie avec choeurs résume les Scherzi des Symphonies. L'Adagio ($^{6}/_{8}$ *fa dièze mineur*) a quelque chose des bibliques clameurs de Sion. C'est une immense lamentation assise sur les ruines de tous les bonheurs. C'est là un grand motif avec des variantes plus grandes. Le style de la Variation ne saurait aller plus loin. Un fait curieux appartient encore à ce morceau hors ligne. Ries avait été chargé par Beethoven de vendre à Londres le manuscrit de la Sonate lorsqu'il reçut une lettre dans laquelle Beethoven le priait d'ajouter à l'Adagio deux notes, *la* et *ut dièze*. Ries fut très-surpris qu'il eût à ajouter deux notes à une composition de cette trempe, entièrement achevée depuis plus de six mois et qui semblait si bien exclure le moindre changement? L'effet fut cependant merveilleux, les deux notes (*la*, *ut dièze*) forment aujourd'hui la première mesure de l'Adagio. Deux

marches qui conduisent à la porte du sépulcre. Beethoven s'était attaqué à si haut dans le premièr Allegro, qu'il ne lui resta d'autre ressource de style pour le final qu'une fugue. Une fugue ressemble toujours un peu au naufrage de la Méduse. Cordes flottantes, voilures déchirées; le vaisseau craque et sombre. Les déchirements de la plus belle fugue, toutes ces figures montant de périlleux escaliers, plus souvent disparaissant dans les caves; cherchant partout ne trouvant rien nulle part, belles parfois, mais flétries par le fard de l'école; tout cela ne réussit pas à Beethoven. Parcourant les cieux pouvait-il prendre au sérieux l'enfumée banquette des maitres d'école? La fugue pour faire tout son effet a besoin aussi d'être *vocale*. Dans la musique d'église seule elle est à sa place par l'expression mystique qui en est l'âme. Beethoven ne fut pas l'homme de la fugue et il ne le fut jamais moins que dans ce cauchemar — rudis indigestaque moles!

Sonate en mi majeur.

Oeuvre 109. (Sonate für das Pianoforte componirt und dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet). 30e Sonate.

Au contraire de la grande oeuvre dont nous venons de parler, le premier Allegro ici est faible, diffus, maigre dans sa diffusion. Son rhythme est saccadé. (Vivace ma non troppo

$^{2}/_{4}$) et la nature du Piano empêchera toujours d'en convertir les figures brèves en phrases mélodiques, phrases que Beethoven, déjà complétement sourd, entendait sans doute dans son for intérieur, mais qui certes n'existent pour aucune oreille. A peine ce «Vivace» a-t-il fait entendre quelques décousus accents qu'il se trouve être coupé à deux fois, par un Adagio ($^{3}/_{4}$) qui n'intéresse pas davantage. C'est tout au plus si ce premier morceaux avec ces deux Adagio, peut passer pour le préambule d'une improvisation. Beethoven ne donnait plus sur la fin de ses jours, toute son attention à une Sonate. Les exemples de cette incurie existent, il se réservait aux ouvrages plus importants, à la Symphonie avec choeurs, à la Messe en *ré*, aux cinq Quatuors qui absorbèrent sa pensée pendant les dernières années de sa vie. Cette manière d'accidenter un Allegro d'un ou de plusieurs Adagio, sans qu'on comprenne si c'est l'Adagio qui appartient à l'Allegro ou l'Allegro qui appartient à l'Adagio, est un des traits distinctifs de la dernière métamorphose du style de Beethoven. Le Quatuor en *mi bé mol* op. 127 en offre l'exemple le plus frappant. Un Modérato ($^{3}/_{4}$) de six mesures y précède en manière de prélude le premier Allegro ($^{3}/_{4}$) s'échappant d'un trille. Ce Modérato d'un style large; vous le prenez pour un simple préambule, rien de mieux jusque là, mais il revient, le Modérato, et il revient si bien qu'il revient en *sol*, puis en *ut majeur*. Ce Modérato est donc le noyau, l'idée fondamentale du morceau. Cette intention nous ne la pénétrons pas. Nous aimons l'Allegro, nous ne comprenons rien au triple Modérato qui le domine de ses six mesures ainsi repétées. Ces

idées épisodiquement proposées, sont un des ravissements des exclusifs admirateurs de la troisième manière de Beethoven, que nous ne partageons pas, bien que la partition des derniers Quatuors en main, nous les ayons entendu exécuter pendant des années avec un ensemble satisfaisant, à un artiste comme M. Vieuxtemps qui en a vaincu toutes les difficultés.

Mais quel triomphe du génie de l'homme que l'Adagio ($^{2}/_{8}$ *la bé mol*) et le Scherzo du Quatuor en *mi bé mol*, op. 127. Le final (Allegro) est peut-être ce qu'on a écrit de plus difficile pour quatre instruments; comme sa péroraison (Allegro comodo $^{6}/_{8}$) est un des plus étranges phénomènes de la troisième manière de Beethoven. Quand il y arrive au mode enharmonique il le sème de myriades de notes tout comme s'il se trouvait dans un ton naturel (huitième mesure de l'Allegro comodo du final). Les cinq derniers Quatuors de Beethoven seraient un beau sujet de monographie de ce style exceptionel.

Nous avons parlé d'une Sonate (op. 31 *ré mineur*) où des récitatifs d'Adagio coupent l'Allegro; on connaît les épisodes d'Allegro, de l'Adagio en *ut* du joyeux Quatuor en *sol* (op. 18); la « Malinconia » alternant avec un Allegretto qui finit par devenir un prestissimo (Quatuor en *si bé mol* op. 18). Ces mouvements sont liés entre eux par quelque fil invisible; ils ajoutent à l'expression du sujet auquel ils concourent; ces affinités nous ne les retrouvons plus dans les épisodes des productions de la troisième manière de Beethoven de ce genre (Quatuor en *ut dièze mineur* op. 131, en *si bé mol* op. 130, en *la mineur* op. 132). On dirait que,

sur la fin de sa vie, Beethoven eût plus écrit pour sa satisfaction à lui que pour celle des autres. N'était-il pas naturel qu'il se sauvât de sa surdité dans son for intérieur et y vecût de son monde? qu'il prit les signes de la musique pour leur expression rendu par le son si différente de l'aspect qu'ils ont pour l'esprit par l'intermédiaire des yeux?

Une longue étude de Beethoven nous a conduits à penser que ce qui le contentait en dernier lieu sur papier, le contentait avec moins de raison au point de vue de l'audition dont il avait cessé d'être le juge. Qu'il dût être difficile à Beethoven, de bien se persuader qu'il n'entendait réellement plus rien. Tout ce qu'il y a d'étrange, de baroque, d'obscur dans sa troisième manière auprès d'impérissables beautés; n'a pas d'autre cause. L'effet surhumain fait par Beethoven dans un sentiment d'orgueil, légitime sans doute, de se passer de l'ouïe, de s'élever au-dessus des limites prescrites à la nature humaine; cette existence si exceptionelle est l'explication et l'excuse de ce qui n'est sympathique à personne dans sa troisième manière et ne le deviendra vraisemblablement jamais. Loin de nous, d'exagérer l'importance de l'ouïe pour le compositeur. La place de la musique est marquée au-dessus des perceptions matérielles; elle a affaire à l'âme par les idées qu'elle lui communique. Beethoven composa la Symphonie avec choeurs quand il ne distinguait plus aucun son. Quelle preuve plus grande donner de l'immatérialité de la musique. Un musicien lit de la musique comme on lit un livre. Mais nous n'en croyons pas moins que c'est par les influences que le son exerce et les idées qu'il réveille que le compositeur reçoit le plus

d'impressions; que c'est la musique qu'il entend, en un mot, qui est pour beaucoup dans la musique qu'il écrit. Il suffit que le compositeur pense à l'effet à produire pour qu'il ait besoin de l'ouïe pour apprécier cet effet. Il s'en suit que les productions de la troisième manière de Beethoven font bande à part et ne se parlent pour ainsi dire souvent qu'à elles mêmes.

Le second morceau de la Sonate op. 109 (Prestissimo $^{6}/_{8}$ *mi mineur*) est une vision toute aérienne, suave, digne d'accompagner le cortège d'une fée. Ce morceau est aussi court qu'extraordinaire, on ne sait vraiment ni d'où il vient ni où il va! Ce n'est pas un Scherzo en forme; serait-ce Ariel et la musique des vers:

I drink the air befor me and return
O o'er your pulse twice beat?

Le troisième morceau (Andante molto, cantabile ed espressivo $^{3}/_{4}$) est digne de résonner sous les voûtes de quelque cathédrale de la gothique Espagne, à Tolède, à Seville, à Burgos; sur un de ses buffets d'orgue qui ressemblent à des villes assiégées. Lors de mon passage par Seville, je pris rendez-vous avec l'organiste pour le principal orgue de la cathédrale et y jouai entre autres ce thème, il me demanda: si je l'improvisais? Ne faut-il pas être Espagnol et de plus «organiste à Seville» pour avoir de ces ingénuités là? Ce thème magnifique est six fois varié. La première Variation est la digne fille de cette sublime mère (O matre pulcra filia pulcrior!). On peut régretter que dans les autres variations on ne retrouve plus ni l'une ni l'autre, qu'on y soit pris d'un tourbillon de notes qui aux yeux de Beethoven avaient

sans doute un sens qui nous échappe. Dans la sixième Variation surtout, ce ne sont plus que chaines de trilles groupés par étages, du rez-de-chaussé jusqu'aux combles; inextricables comme ce fuseau du conte féerique qui ne put se dévider. Après ces nuées de notes, le thème reparait radieux dans sa simple et calme beauté. Il ne fallait pas moins pour dissiper le vertige. Hand dit de ces Variations: «Jede Variation prägt eine besondere Seelenstimmung aus und wem an Begriffen gelegen ist, kann sie hier leicht zur Bezeichnung des Charakteristischen auffinden.»

Sonate en la bé mol majeur.

Oeuvre 110. 31e Sonate.

Cette Sonate a quelque chose de plus reglé que les trois Sonates de la troisième manière que nous venons de voir; elle en repose. Seulement le premier morceau: «Modérato cantabile molto espressivo, $^3/_4$» qu'on prendrait pour une introduction est déjà la Sonate. Il parait au premier coup d'oeil le grandiose vestibule d'un édifice plus grandiose qu'il vous tarde de voir. Cet édifice ne parait point. Il se passe d'étranges choses dans ce Modérato. Il y tombe des nues un passage en triples croches, où il sagit d'effleurer les touches du Piano, comme le cygne effleure le lac solitaire

d'où le pas du chasseur l'a fait lever. La phrase mélodique qui domine ce morceau, est pressante, concise, passionée. Le Scherzo (*fa mineur* $^{2}/_{4}$) simplement pompeux, éclatant de cris de triomphe, a le caractère d'une force invincible; c'est là le pas de charge de quelque garde romaine. Sa troisième partie (*ré bé mol majeur*) figurant le Trio ou l'alternativo, est un tissu d'idées qui n'ont plus aucun rapport avec le monde matériel, c'est le pays du Trilby de Nodier, le domaine des «drows» et des «elfs». Cet épisode suppose un Pianiste de premier ordre. Chaque mesure présente un grupetto de quatre croches dans un mouvement qui n'est pas rapide; rien de plus facile au premier coup d'oeil, mais la main gauche, partant des extrémités des basses, jette aux temps faibles des croches qui, des notes à l'aigu descendent vers le médium du Piano, une note, *une seule* dont il faut se garder comme d'une guêpe, car elle vient se poser et au-dessous et au-dessus de la main droite quand on s'y attend le moins. Là est la difficulté et à moins de savoir cette espèce d'intermezzo par coeur, on n'en viendra pas à bout; le rhythme n'existera pas. Ce Scherzo ne peut faire un effet complèt au Piano, il lui faut l'orchestre. Là ces entrées, chevauchant inquiètes à l'encontre de la figure et qui ne sont autre chose que le morcellement de l'harmonie dans ses notes caractéristiques, seraient à leurs places, soit qu'on les fit alterner entre des pizzicato du Quatuor et des entrées d'instruments à vent, soit qu'on confiât l'épisode tout entier aux instruments à cordes. La reprise du Scherzo, le tonnerre qui éclate sur la pédale d'*ut*, serait, renforcé des cuivres, digne de l'idée grandiose et toute sheakspearienne

de Beethoven. Cette ébauche symphonique du génie étouffe à la lettre dans la caisse d'un Piano.

L'Adagio est hors ligne. C'est moins un morceau de musique qu'un tableau, quelque poétique extase précédée d'un récitatif où les *bé mol* et les *dièze* se suivent sans relâche. Il y a cinq *bé mol* à la clef, puis quatre *dièze* pendant une mesure, puis six *bé mol* au moment où s'élèvent les passionés accents de «l'arioso dolente» ($^{12}/_{16}$ *la bé mol mineur ;* Adagio ma non troppo). A peine «l'Arioso» compte-t-il 18 mesures, mais c'est là une chose impérissable et à laquelle Beethoven dut ajouter une grande importance, tant il y épuisa les ressources du rhythme, de l'harmonie et du chant. Comme toute chose très-exquise, cette extase pathétique, s'adresse à un petit nombre de personnes. L'introduction de «l'Arioso» changeant dans chacune de ces sept mesures de tout ce dont-il est possible de changer en *bé mol* et en *dièzes*, fait l'effet d'un sombre et grand paysage éclairé à demi que parcourt à pas lents un homme sombre comme cette nuit. Nous avons déjà parlé de la tentative de Beethoven de faire vibrer une note du Piano, *en changeant de doigt sur une note syncopée.* Ce procédé fait ici l'effet d'une cadence de rossignol. Deux mesures du récitatif présentent 27 fois le *la* au-dessus des portées dont quatorze syncopés, tous partagés entre le quatrième et le troisième doigt de la main droite. Ce changement de doigts sur une note syncopée s'entend et produit un effet particulier. N'y aurait-il pas à méditer sur cet effet du Piano, si étranger à sa nature, afin d'en tirer une nouvelle ressource indiquée seulement par Beethoven? Le final de la Sonate est une belle fugue

(Allegro ma non troppo $^{6}/_{8}$) interrompue de la manière la plus inattendue, par la répétition de l'Arioso de l'Adagio, proposé en *sol mineur* (l'istesso tempo di arioso $^{12}/_{16}$). Les combattants du motif de la fugue se mettent alors à écouter cette voix «*dolente*» qui leur arrive, ils ne savent d'où? Aussi reprennent-ils bientôt les armes, fouillent de fond en comble l'arsénal de la scolastique musicale, et épuisent leurs efforts dans la gamme ascendante de *la bé mol majeur*. Hand dit de cette fugue: «Wir sehen da eine scheinbar einfache Idee zum grössten Reichthum entfaltet. Jede der drei Durchführungen trägt ein Charakteristisches in sich und doch sind alle Stimmen in einem sympathetischen Wechsel bemüht die eine Wahrheit, das eine Gefühl auszusprechen.»

Sonate en ut mineur.

Oeuvre 111. Dédiée à l'archiduc Rodolphe d'Autriche, 32e et dernière Sonate pour Piano seul.

Approchons avec respect de la dernière Sonate de Beethoven, de sa *Sonate-testament*, du dernier accent de cette lyre sans rivale. Le temps, les chiffres auraient-ils prise sur le génie lui-même? Il n'y a pas de dernière Sonate de Beethoven, toutes sont impérissables, comme le génie de l'homme qui émana de Dieu. Cette Sonate en *ut mineur* qu'on n'entend presque jamais, n'est pas la moins belle. Elle ouvre

par une magnifique introduction (Maestoso); 26 mesures qu'on ne se lasse pas de jouer et dont la figure brusque mais fière en manière de solo de contrebasse, rapelle le style grave des récitatifs des contrebasses, de la Symphonie avec choeurs. Nous ne connaissons rien à mettre à côté de cette introduction dans les compositions pour Piano de Beethoven. Le Grave de la Sonate pathétique figure à côté de cette introduction comme un enfant qui verrait avec une crainte mêlée de respect, rapporter sur son bouclier un héros aux cheveux blancs.

Une introduction est ou le manteau que Talma apprit à Napoléon à jeter sur ses épaules, ou un haillon. Pour avoir la permission d'être indifférente il faut que l'introduction se ravale au prélude qui, à la rigueur, peut ne pas être une idée. En d'autres termes, l'introduction est une forme de la musique qui résumant l'idée qu'elle précède est ou un arc de triomphe ou un gibet. Une introduction passe par les hautes cimes de l'art. On ne résume qu'autant qu'on domine. Il n'y a d'introduction dans les compositions des grands maitres que toutes les fois que la nature et l'importance des idées qu'ils traitaient en exigeaient; l'introduction n'a donc rien de fortuit. Dans 32 Sonates de Beethoven pour Piano seul on ne trouve une introduction que dans cette 32ᵉ et dernière. Ce qui pourrait encore passer pour une introduction, est dans la Sonate en *fa dièze majeur* un prélude (4 mesures); dans la Sonate des «Adieux» l'indication du libretto (16 mesures) dans la Sonate pathétique le noyau de l'Allegro. Des 10 Sonates de Beethoven pour Piano et Violon, une seule est précédée d'une

introduction (la Sonate dédiée à Kreutzer), encore n'est-ce qu'un prélude (18 mesures) à l'effet de laisser à l'auditeur le temps de concentrer son attention sur le combat que les deux instruments vont se livrer. Les cinq Sonates pour Piano et Violoncelle (op. 5, 69 et 102) présentent trois introductions. Nous en trouvons la raison dans la sonorité du Violoncelle faite pour intéresser dès le début d'un morceau. Encore la Sonate op. 102, N. 1 appartient-elle à la troisième manière et son introduction est-elle une partie intégrante du premier morceau à la façon du Quatuor en *mi bé mol* op. 127 et en *la mineur* op. 132. Les 16 Quatuors de Beethoven ne présentent pas *une* introduction proprement dite. Les 29 mesures qui précèdent l'Allegro du Quatuor en *ut* avec la fugue; le Poco Adagio du Quatuor en *mi bé mol* op. 74 sont des préludes dont le sens mystique réhausse l'éclat de l'entrée de l'Allegro. L'admirable prélude-Adagio du Quatuor en *ut* de Mozart (22 mesures) est de cette famille. L'Andante con moto alla marzia qui prépare le final du Septuor est du nombre. On connait le prix de ces 16 mesures. Le Larghetto qui précède l'Allegro du Quintetto de Mozart en *ré* pour instruments à cordes, n'est pas une introduction mais le noyau de l'Allegro tout comme l'Adagio de la Sonate de Mozart à quatre mains en *fa mineur* si resplendissante dans sa grandiose sévérité. Des neuf Symphonies de Beethoven, quatre sont précédées d'une introduction, la 1re, 2e, 4e, 7e. Ces chiffres ne sont pas l'effet du hazard, mais le squelette des intentions du génie. On s'abuserait si l'on croyait que les maitres n'avaient qu'à vouloir pour produire. Nous connaissons 18 changements autographes de

Beethoven du dessin mélodique de son «Adélaide» composition à laquelle il ne dut pas attacher une trop grande importance. Rien n'était pénible pour Beethoven que de songer seulement à la composition d'une Symphonie. Il dit un jour simplement, avoir changé 28 fois une entrée et avoir tout détruit pour raison de médiocrité. Voilà pour ces entrées qui nous sourient du sourire d'un enfant v. la 185e mesure avant le Presto de la seconde ouverture en *ut* de Léonore; entrée d'une innocence bucolique et d'un si admirable effet: *nos patriae fines et dulcia liquimus arva!* Mozart dont la facilité de travail était merveilleuse, Mozart semble parler des travaux d'Hercule dans la préface de ses Quatuors dédiés à Haydn.

La voici cette modeste confession telle qu'elle accompagne l'édition parisienne d'Imbault des oeuvres choisies de Mozart.

Al mio caro amico Haydn.

Un padre avando risolto di mandare suoi figlj nel gran mondo, stimo doverli affidare alla protezione e condotto d'un uomo molto celebre in allora; il quale per buona sorte, era di più, il suo migliore amico. Eccoli dunque del pari uomo celebre ed amico mio carissimo i sei miei figlj. Essi sono, è vero, *il frutto di una lunga e laboriosa fatica*, pur la speranza fattami da piu amici di vederla almeno in parte compensata, m'incorragisce, e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di *qualche consolazione*. Tu stesso, amico carissimo, nel ultimo tuo soggiorne in questa capitale, me ne dimostrati la tua *soddisfazione*. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perche, io te li raccommandi,

e mi fa sperare, che non ti sembreranno *del tutto indegni* del tuo *favore*. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento, io ti cedo, miei diritti sopra di essi, ti suplico però di guardare con indulgenza *i defetti*, che l'occhio *parziale di padre* mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la *generosa* tua *amicizia* a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuoro, amico carissimo, il tuo sincerissimo amico W. A. Mozart. *Vienna il primo Settembre* 1785.

Quelle bonne humilité dans cette effusion du génie que Haydn avait déclaré être le premier musicien du monde. Le compositeur capable d'écrire aujourd'hui le moindre des morceaux des Quatuors de Mozart ne se croirait plus permis de parler à un simple mortel. Les temps sont changés. Hélas! nous sommes devenus trop calculateurs pour croire à la générosité des sentiments, m'écrivit un jour Balzac. Joli cadeau que les révolutions ont fait à la France. Ce spectacle, Scribe l'a dépeint dans la camaraderie, dans le puff. Comment les artistes seraient-ils restés étrangers au charlatanisme, aux expédients, quand ils ont pu voir le mensonge remplacer avec succès le vrai et le beau?

Plus qu'un mot sur l'introduction comme forme.

L'idée que nous aimons à attacher à une introduction c'est qu'elle soit un morceau de musique indépendant. Une introduction doit se suffire «esse in se et per se», n'appartenir à la composition qu'elle précède que par son caractère; la résumer dans sa portée. Si les idées que l'introduction propose, se rencontrent dans le reste de la composition, l'introduction ne sera plus un microcosme. Pour qu'une

introduction soit une introduction il faut selon nous que le morceau qui suit, puisse s'en passer à la rigueur, il faut qu'il n'en reçoive qu'une valeur de plus. C'est à ce style qu'appartient l'introduction de la 32e Sonate. Le Grave qui dans la Sonate pathétique précède l'Allegro pour en arrêter plus tard le cours, est déjà le volcan dont cette lave fait, pour ainsi dire, le tour. Proposé trois fois, le «Grave» n'a pas l'indépendance d'une introduction. Comme les récitatifs de la Sonate en *ré mineur* op. 31, il est le fond de l'idée, le formidable cône dominant la plaine. L'introduction qui dans la musique de chambre prime toutes les autres, «l'introductio princeps», c'est selon nous l'introduction du Quintetto pour Piano et instruments à vent de Mozart. On sent là ce qu'on sent dans l'air de la villa Pamphili, sous le groupe des pins qui regardent la ville éternelle! — C'est la noble compagnie du «Décamerone», assemblée pour se conter ses histoires.

L'introduction du Quintetto pour Piano et instruments à vent de Beethoven (21 mesures, Grave) est encore un modèle du genre, mais elle n'a pas l'intérêt de celle de Mozart que l'artiste devrait méditer toute sa vie. Ce n'est que dans ses introductions de Symphonie que Beethoven surpassa les quelques lignes de Mozart; dans le Sostenuto de la Symphonie en *la*, escalier dont les marches, construites en *tierces*, sont parcourues par des géants; dans l'introduction de la Symphonie en *si bé mol*, houle de mer résonnant sous les halliers où vous cherchiez une route:

«Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Ché la diritta via era smarrita!»

Cette introduction (*si bé mol mineur* $^4/_4$, 38 mesures) est comme l'entrée de la forêt enchantée d'Ondine. Il faudrait la jouer aux personnes qui ne peuvent ou qui ne veulent comprendre Beethoven. Nous croyons impossible de l'entendre de sang-froid. Elle commence rien que sur l'octave de *si bé mol* à vide, enlevé pizzicato par les instruments à cordes, tenu par les instruments à vent. La vibration de cette note isolée, laissant le mode indécis, est d'une inexprimable mélancolie dans la flûte, terrible dans le pizzicato des contrebasses. Vous êtes suspendu sur un abîme. Cet effet est aussi simple que prodigieux. On ne s'avise pas de cela — cela se présente naturel au génie ou s'imite de lui. Dès la seconde mesure le mineur est établi (in gurgito vasto). Il semblerait voir glisser des serpents. On ne décrit pas le triomphe qui éclate sur la dominante escaladée enfin par tout l'orchestre pour laisser échapper le flot de l'Allegro.

L'introduction de l'Oratorio: «Le Christ au mont des oliviers» est un chef-d'oeuvre. L'introduction du Septuor, de la seconde Symphonie, ne sont plus des microcosmes, mais des façons de prélude. Les introductions des Ouvertures de Don Juan, d'Egmont, du Freischütz, d'Obéron, de «Meeresstille und glückliche Fahrt», d'Athalie, de Mélusine sont déjà de premiers morceaux. Les deux ouvertures de Beethoven en *ut* op. 115 et 124 présentent dans leurs introductions l'apogée de cette forme de la musique telle que nous la comprenons. Depuis vingt ans nous lisons avec le même intérêt l'entrée des instruments à vent de l'introduction de la première de ces Ouvertures, la figure en triples croches des violons qui festonnent les colonnes le grand

jour de la fête de l'Empereur d'Autriche. Dans cette titanique introduction (Maestoso $^{4}/_{4}$) le génie exalte sur son pavois les grandeurs humaines. Aucun Allegro, si non le final de la Symphonie en *ut mineur*, ne paraîtrait possible après ces 16 mesures. Le $^{6}/_{8}$ (Allegro assai vivace) qui a le courage de les suivre, en est écrasé. Il ne manque pas cependant d'intérêt, il jette des cris de triomphe d'une jubilation à tout rompre; il va bien à une Ouverture-fête.

Des quatre Ouvertures de Fidélio (Léonore), trois renferment des chefs-d'oeuvre d'introduction. Ce qui distingue ces Ouvertures, c'est qu'elles sont une expression de leur sujet indépendamment des motifs de l'opéra. Les Ouvertures d'opéra réposent d'ordinaire sur des motifs de la partition dont elles sont la réduction pour l'orchestre. Les Ouvertures de Fidélio sont quatre tragédies en musique instrumentale se renfermant dans une sphère d'action dans laquelle le texte ou, ce qui est la même chose, les motifs qui l'expriment, sont jugés inutiles. On sait que la première de ces Ouvertures (*ut majeur*) ne satisfit point à l'essai qui en fut fait dans la maison du prince Lichnowski (1805), *Sch.* p. 58. Beethoven la remplaça en 1806 par une autre (*ut majeur*) dont la variante trouvée après sa mort, présente des différences notables dans l'instrumentation et une stretta de l'Allegro au lieu du grand trait des Violons dans le Presto. Cette variante est la troisième Ouverture en *ut* de l'opéra qui préoccupait au point Beethoven qu'il composa en 1814 une quatrième Ouverture (*mi majeur*) en changeant le nom de l'opéra Léonore en celui de Fidélio qui lui est resté. Aucun auteur n'à cru devoir écrire quatre Ouvertures pour le même

opéra. Il n'est point de plus haute étude du style d'Ouverture que cette triologie des Ouvertures en *ut* de Léonore traitant le même sujet d'une manière aussi variée. Beethoven lui-même en a dit ou plutôt écrit: «hätte ich sie im Geiste der Zeit geschrieben: man hätte sie gewiss verstanden, wie z. B. den Sturm von Kozeluch; aber *ich* kann meine Werke nicht nach der Mode zuschneiden; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne dass man daran denkt.» *Sch.* p. 32, 2ter Nachtrag.

La première Ouverture présente l'épisode d'un Adagio ($^3/_4$ *mi bé mol*, 24 mesures) qui vient à couper l'Allegro. Quel compositeur aurait voulu faire le sacrifice de ce joyau qui prépare à l'air de Florestan? Beethoven n'hésite pas à l'abandonner dès la seconde Ouverture, pour six mesures de Solo de trompette qui, dans l'opéra, figurent l'arrivée du ministre d'Espagne qui tirera Florestan de son cachot. Cette intention est si dramatique, si naturelle et d'un effet si saisissant, qu'elle fait de l'Ouverture une des apothéoses de la musique de théâtre. Les réponses de l'orchestre aux fanfares de la trompette, attendriraient des pierres. C'est là l'inquiétude de l'humanité tout entière sur le sort d'une de ses victimes. La jouât-on dans une cave — cette seconde Ouverture de Léonore serait le théâtre avec ses misères et ses gloires. La première Ouverture présente un «crescendo» (84e mesure avant la fin) qui pourrait être le moule, le point de départ des «crescendi» de Rossini. — Nous avons déjà dit que la troisième Ouverture est une variante de la seconde. C'est le même poème, la même introduction (Adagio $^3/_4$) le

même Allegro (4/4) coupé par le Solo de trompette qui précipite le dénoûment. Cet incident seul a subi une modification, il est suivi de six mesures d'Adagio, le régard d'un ange contemplant le spectacle des passions humaines. La péroraison de l'Allegro aussi est changée, le motif n'y est pas abandonné comme dans la seconde Ouverture; ce motif sobre, immense dans ses dix notes, est morcélé, brisé comme on briserait un crystal.

Mendelssohn a fait exécuter cette variante de la seconde Ouverture en *ut*, dans les concerts du «Gewandhaus» à Leipzic. Le manuscrit montrait une lacune à la fin du Presto. Mendelssohn la combla par les mesures correspondantes du Presto de la seconde Ouverture, qui, dans la pensée de Beethoven, dut être «*la bonne*», puisqu'il l'adopta pour l'opéra. On peut douter cependant que le grand trait des Violons du Presto de la seconde Ouverture soit aussi bien trouvé que le bris du motif dans la péroraison de la variante qu'on ne devrait pas négliger d'exécuter. Un éditeur a donné à la première des trois Ouvertures le chiffre d'oeuvre 138 et l'intitulé «Ouverture caractéristique»; toutes les trois portent le nom de Léonore qu'on fait bien de leur conserver, puisque l'opéra ne reçut le nom de Fidélio qu'avec la quatrième Ouverture. La maison Breitkopf et Härtel à publié la variante de la seconde Ouverture; le passage emprunté par Mendelssohn à la seconde Ouverture y est indiqué en astérics.

La seconde Ouverture en *ut* de Léonore est un des grands chefs-d'oeuvre de la musique. L'influence que l'opéra de Beethoven exerça sur la nouvelle école du théâtre

n'a pas été dûment constatée. Fidélio est pour beaucoup dans Weber, dans Meyerbeer, comme instrumentation, comme style, comme intention dramatique, comme détail même; l'air de vengeance de Caspar est en grande partie emprunté à l'air de vengeance de Pizarro dans Fidélio. Une appréciation complète des quatre Ouvertures de Fidélio ne pourrait être que le sujet d'une monographie qui aurait à faire l'histoire de l'élément romantique dans les arts et de sa transformation en principe de musique dramatique. M. Oscar Comettant a dit: «Fidélio me semble une erreur du génie de Beethoven. Si l'on donnait aujourd'hui pour la première fois cet ouvrage en France, je crois qu'il tomberait; je suis convaincu pourtant qu'il n'est pas un compositeur qui ne s'honorât de cette partition et ne la mît au premier rang de ses titres de gloire.» Nous partageons cette manière de voir; Fidélio, c'est l'application du style symphonique à l'opéra, tentative dans laquelle le plus grand génie symphonique du monde a échoué.

Revenons à la dernière Sonate de Piano. L'Allegro (con brio ed apassionato $^4/_4$ *ut mineur*) débute par un roulement de tonnerre grondant dans les dernières profondeurs des basses où la foudre éclate sur *ut*. Ce choc s'arrête sur le temps faible de la mesure, sur un pauvre *si naturel*, brisé comme sous le pied d'un éléphant. Ce *si* est la troisième note du dessin thématique de l'Allegro — *ut, mi bé mol, si naturel*. Après avoir repété ce dessin, les basses se prennent à le rouler unisono et le roulent si bien et si haut, qu'ils finissent par le jeter jusque dans les notes au-dessus des portées. Ce grand engagement des basses en

manière de récitatif, est comme une mer se ruant sur la plage; abîmes où la phrase première est balancée en épave. Un quatrième *bé mol* alors est appelé au secours et la lutte de reprendre. Le déploiement des forces dans les basses augmente à vue d'oeil. Par un trémolo sur la tonique de *ré bé mol majeur*, le maître attaque *ff* le *fa* sur la portée, saute par dessus la main gauche plus de trois octaves en arrière, répond au *fa* par un *ré bé mol*, puis par un *ré naturel* et s'en va chercher à cinq octaves d'intervalle le dernier *ut bé mol aigu* avant de retirer les siens de la mêlée au son d'une phrase mélodique qui sonne le rappel par tout ce champ de bataille. A ce cri de clairon en *la bé mol majeur*, il a plu à Beethoven d'attacher en panache 18 triples croches. En signe de victoire sans doute. Il est difficile de rendre ce trait avec la fierté voulue sans ralentir le mouvement bien qu'il y ait «meno Allegro» et qu'il s'en suive un Ritardando et même un Adagio. Ce qui advient plus tard aux trois notes de l'Allegro est difficile à dire, c'est là un travail magnifique où toutes les ressources imaginables du rhythme et de l'harmonie se rangent dociles à la voix de leur maître. On ne s'aperçoit seulement pas d'être enveloppé de toutes parts des plus savantes combinaisons, tant le maître plane libre au-dessus de tout obstacle, tant il est puissant quand il veut, tant il a voulu l'être cette fois. Comme travail, c'est de beaucoup le plus beau que nous ayons rencontré dans les Sonates, comme poésie, un élément que nous appellerons héroïque, y prédomine. C'est la défaite des Titans précipités du ciel que le maître entend garder pour lui.

Le dernier mot de la science, l'idée choyée par le poète, est toujours simple. Cet Allegro n'a rien au premier coup d'oeil, qui paraisse sortir des limites du connu; méditez-le, il gagnera en profondeur. Sa clarté, une certaine sobriété dans le choix des moyens d'action, tout concourt à en faire non pas un morceau de la troisième, mais bien de la seconde, de la grande manière de Beethoven qui aura trouvé plus tard une place dans cette oeuvre. Rien de diffus dans l'Allegro, de prolixe; rien de surprenant, si ce n'est le génie de l'auteur. Nous retrouvons ici, à la fin de la carrière de Beethoven, le style nerveux, étincelant, de sa seconde manière, le style qui nous valut la Symphonie héroïque, la Symphonie pastorale, la Symphonie en *ut mineur*. On dirait cette dernière surtout, tenir par quelque fil invisible à l'ordre des idées réveillées par l'Allegro et l'introduction de la dernière Sonate. C'est le même antagonisme des réalités, cruelles souvent pour l'artiste, et de ses généreuses aspirations. Nous ne connaissons aucun Allegro de Sonate à opposer à celui-ci. Pour lui trouver son égal il faut chercher dans les Symphonies. On rapporte que Beethoven composa cette Sonate dans le pressentiment de sa fin prochaine en proférant les prophétiques paroles: «So klopft das Schicksal an die Pforte» (c'est ainsi que le *fatum* frappe à notre porte). Schindler rapporte que Beethoven appliqua ces paroles au commencement de la Symphonie en *ut mineur*, qu'il voulait le mouvement d'un Andante con moto aux cinq premières mesures de l'Allegro et aux répétitions de cette figure si caractéristique sans plus rien changer à la Symphonie telle que nous la possédons. Ce

changement n'a pas été imprimé. — Vers la fin de l'Allegro de la Sonate, les flots ameutés de ses figures en doubles croches, s'écoulent limpides sur la tonique *d'ut majeur*, en décrivant de longues oscillations d'arpèges, comme un fleuve qui après mille obstacles viendrait confondre son cours dans une mer infinie.

L'entrée de l'Arietta qui suit sans interruption, est d'une inéffable beauté, c'est le bruissement d'une harpe éolienne; la voix «*venant d'en haut*» (Stimme von oben) qui appelle «*Faust*» à elle; le pardon prononcé par la victime, la montagne sainte que gravit le juste aux acclamations de la céleste armée, d'où, une dernière fois, il embrassera ce monde qu'il quitte à jamais!

Beethoven donna à ce morceau le nom «d'Arietta»: Adagio molto semplice cantabile, *ut majeur* $^{9}/_{16}$ rhythme qui subit les métamorphoses de $^{6}/_{16}$ et de $^{12}/_{32}$. Là se passent des choses étranges, très-étranges même; regrettez avec nous que l'Arietta, ce souffle divin, s'y perde sous les mille plis de figures ascendantes et descendantes, comme sous les feux croisés de mille fusées, mais emportez le thème et sa première Variante comme un trésor, comme Enée sauva ses dieux Lares!

Quant aux combinaisons rhythmiques de cette seconde partie de la Sonate qui prend 13 pages, nous n'avons pu jusqu'à présent découvrir l'avantage que Beethoven obtenait par un $^{9}/_{16}$ sur un rhythme analogue. S'il ne voulait pas des doubles croches de la première variante de l'arietta pour triolets; nous dirons, que notées par groupes de trois au lieu d'avoir tous les neuf leurs racines dans la même

barre, ces groupes forment un «*tiers*» de la mesure, ce qui comporte une première relation avec le nombre trois. Ces doubles croches seront donc toujours des triolets, pour l'effet du moins. Que voulait donc dire le maître? voulait-il apprendre à compter *neuf* aux pianistes de force à s'attaquer à cette Sonate?! Raillait-il ou confessait-il? Nous l'ignorons.

Quand on est Beethoven on fait ce qu'on peut faire, mais encore faudra-t-il que deux et deux fassent quatre toutes les fois qu'il y aura deux et deux. Mettez deux scorpions et un pigeon à la clef si c'est votre opinion; mais n'y mettez pas ce qu'il n'y aura plus dans les mesures dont cet octroi surveille les barrières. Vous qui cultivez l'unité harmonienne de Fourrier, la numération passionelle de Toussenel, l'algèbre ceractérielle où l'Uranus est la planète cardinale de l'amour, Jupiter de familisme, Uranus, la touche hypermineure du clavier, Jupiter, la touche hypermineure, ce qui *prouverait* (zoologie passionelle de Toussenel) que l'amour porte le bonheur au cube, tandis que le familisme ne l'élèverait qu'au carré, vous tous qui comprenez cela, expliquez-nous, à nous, qui ne nageons ni dans «l'orange», ni dans «l'azuré» de M. Toussenel, comment dans la seconde Variation en $^{6}/_{16}$, peut-il y avoir six doubles croches à chaque mesure «*plus*» six triples croches qui, au taux légal, valent trois doubles croches, ce qui en donnerait neuf à la mesure au lieu de six annoncées à la clef? Si l'azur ou toute autre *couleur* sait les compter, nous apprendrons cette arithmétique.

Nous nions toutefois que Beethoven ait voulu faire du

mysticisme dans cette seconde partie de la Sonate. Beethoven était trop fort pour être mystique. Le mysticisme est une faiblesse et la plus singulière des illusions de la vanité. On rencontre, à de rares intervalles heureusement, des hommes fâchés d'avoir été dévancés par les Anabaptistes. Ce sont des êtres innocemment séraphiques qui récréent le monde dans leur pensée en le corrigeant — gens assez intelligents et assez instruits, pour se douter d'une foule de choses sans en savoir bien une seule. Disputons à ces abeilles sans sexe ces Variations qui ne sont pas de leur ruche. Ces Variations sont une étude rhythmique de Beethoven, voilà tout.

La seconde et troisième Variantes présentent encore l'introduction par fraude, de quantités, dans un rhythme *«exclusif de leurs valeurs»*. C'est un $^{12}/_{32}$ dont la mesure compte 12 triples croches, *plus* 12 quadruples croches. Curieuse notation que rien n'aurait empêchée de trouver place jusqu'à son plus petit cheveu, le salut du monde y fut-il attaché, dans un rhythme analogue.

Il y a dans les figures *en coups de lances* de la troisième Variante quelque chose de la sublime folie racontée par Cervantès A une simple inspection de l'oeil ces énormes jets d'encre rappellent le badigeon de la Fantaisie de nos jours. Aussi bien Beethoven a-t-il acquis le droit de n'être pas pris au sérieux dans un moment d'humeur. Dans cette troisième Variante on dirait vraiment un éléphant prenant plaisir à fouler des violettes sous ses pieds.

La quatrième et dernière Variante est une «Fantaisie-Variation» sur huit pages qui revient au rhythme de $^{3}/_{16}$.

C'est un Solo de timballe (*pp*) sur la tonique d'*ut* en triolets de 27 triples croches à la mesure auxquels viennent se mêler les tenues graves de quelques très vieux bassons et cors par une magnifique progression de l'harmonie. Cette intention est sans effet au Piano ; elle paraît être le fragment de l'Adagio de quelque Symphonie sans nom, serait-ce un feuillet de la dixième Symphonie de Beethoven ?

Nous voudrions rencontrer le pianiste en état de jouer convenablement les huit pages de triolets en triples croches de 27 à chaque mesure — 1944 notes ! Le Solo de timballe qui au commencement de la Variation proposa d'une manière si imprévue le motif de l'Arietta interrompt heureusement ce déluge de notes aigues par la seconde partie du motif (*la mineur*). Dans les profondeurs de ces basses brille le génie, là et dans l'épisode en *ut mineur* amené par une triple chaine de trilles. Mais que veulent dire ces myriades de notes à l'aigu ? ces triolets sans basse ?

La démence du génie intéresse, le spectacle de toute autre, fréquente malheureusement en musique de Piano, n'est que déplorable. Ces notations rhythmiques présentent toutefois le danger que des «illuminés» dont ce tripotage amuse l'esprit *faible*, les imiteront en croyant faire à leur tour un peu de Beethoven. Ces treize pages, autant de formidables roseaux cachant dans leurs marécages quelques incomparables nénuphars, ont dû avoir dans l'âme de Beethoven une signification qu'elle n'ont pas pour nous, qu'elles n'auront probablement jamais.

Les instruments de l'orchestre avaient opposé des obstacles aux invasions du style de la troisième manière de

Beethoven ; un Alto étant condamné à rester en arrière de *«l'effet-mitrailles»* du Piano moderne. Aussi cette seconde partie de la Sonate est-elle l'exagération de ce style trop individuel, trop nouveau pour le condamner déjà ; c'est le propre du génie que d'étonner et de s'éloigner par là les esprits faibles. Les premiers six Quatuors de Beethoven eux-mêmes rencontrèrent une levée de boucliers. Peu de personnes y reconnûrent l'avénement d'un nouvel ordre de choses. Est-il croyable aujourd'hui que les temps aient pu exister où Haydn paraissait obscur ? où l'on se sauvait de lui à Pleyel ? Des témoins oculaires nous ont assuré que le grand Bernard Romberg déclara le Quatuor en *fa*, dédié au comte Rasoumowsky, être une indigne mystification. Ce fait se passa dans une réunion de musiciens à Moscou chez le comte Soltykoff, fils du feldmaréchal, au commencement de l'année 1812. Les Quatuors de la seconde manière, les grands Quatuors de Beethoven soulevèrent une véritable tempête. C'est pour le coup qu'on se crut le droit de protester. Dix ans plus tard le Quatuor en *fa mineur* qui est le pont jeté de la seconde à la troisième maniere, les cinq derniers Quatuors qui appartiennent à la dernière phase du génie de Beethoven, furent délaissés en désespoir de cause par Baillot lui-même.

Toutes ces compositions sont aujourd'hui le fond du répertoire de la haute musique de chambre. Le sort de la 32e et dernière Sonate de Piano sera le même. Ces Variations elle-mêmes pourront un jour être comprises, mais nous doutons qu'elles deviennent jamais belles et que ces innovations rhythmiques soient appelées à jouer un rôle

bien important. Mais qu'importe une scène grossière dans Shakspeare auprès d'impérissables beautés? Notre tâche finit ici. C'est une dette de reconnaissance que nous avons voulu solder dans la mesure de nos moyens. Les ouvrages de Beethoven nous ont soutenu dans le chemin de la vie, élevé sur ses misères, souvent consolé de ses rigueurs. Espérons qu'une main supérieure se charge un jour d'un travail sur les Sonates que nous venons moins de terminer que d'indiquer, pour lequel nous n'avions à compter que sur notre bonne foi et une profonde conviction de leur importance dans l'art. «Beethoven sprach über einzelne seiner Klavierwerke mit grösserer Vorliebe als über seine grösste Symphonie.» *Sch.* p. 171, 2ter Nachtrag. Personne ne saurait être plus persuadé que nous de la faiblesse de ce premier essai comparativement à son sujet. Aussi nous a-t-on objecté que nous ne pourrions rien contre l'épidémie à laquelle la musique de Piano succombe tous les jours davantage. Un travail entrepris dans un but d'utilité nous a cependant paru devoir porter son fruit; *semper aliquid haeret!* L'auteur de ce livre n'aurait fait qu'une espèce de catalogue raisonné de l'oeuvre de Beethoven; il aurait fait plus généralement comprendre que la musique de nos concerts n'est qu'un affreux gâchis, qu'il croirait ses peines suffisamment recompensées. Ces peines ont été aussi grandes que leur résultat est infime, l'auteur le sait, mais il pense qu'il est juste qu'un sentiment de découragement accable quiconque parle de l'art, car c'est parler de l'infini et ce n'est pas dans nos temps de hâte et de précipitation qu'on pratiquera le précepte du «*nonum prematur in annum*». Au moment

d'entreprendre notre travail, les idées nous semblaient devoir surabonder; elles nous paraissent avoir singulièrement fait défaut à présent qu'il est achevé. L'auteur croit devoir faire cet aveu pour la gouverne de ceux qui le suivront sur cette route et qui feront mieux que lui.

Dans aucun art l'amour-propre n'est en jeu comme dans la musique. Le peintre, le statuaire voient leur apothéose dans un ouvrage, mais il faut beaucoup de temps du moins pour produire un tableau, une statue — soit «un» amour-propre — le pianiste joue facilement cent morceaux, en voilà pour cent amours-propres. Ce qu'on appelle aujourd'hui une composition pour Piano se fait bien vite — encore cent amours-propres. Dans chaque morceau que le pianiste joue en public il résout d'ordinaire le problème des nombreuses incarnations de Vischnu; il se voit idole. Le compositeur à la mode se montrera donc le plus souvent hostile à Beethoven dont le génie l'offusque parce qu'il ne peut l'égaler. Le culte de l'art sans arrière-pensée est aujourd'hui une exception. La surprenante divergence d'opinion des artistes dans l'appréciation des grands maitres n'a pas d'autre cause. La célèbre formule de Fichte: «ich bin ich!» aura du moins eu de la vérité en musique. C'est donc aussi, parce qu'il nous est arrivé d'entendre des artistes d'un talent incontestable, parler de Beethoven, comme s'ils n'avaient qu'à vouloir pour en faire autant, que nous n'avons pas cru inutile d'entreprendre ce travail, afin de mettre l'amateur à l'abri de jugements qui pourraient surprendre sa religion. S'il est vrai que comprendre revient à égaler; comment l'auteur de cet essai pourrait-il espérer d'avoir

atteint ce but dans quelque moments de distrait loisir, quand toute la vie y suffirait à peine? Le génie de Beethoven est infini, il contient le principe de tous les accidents possibles de l'existence humaine; il était difficile, on en conviendra, de tout voir, de comprendre tout, par les temps de boxe musicale où nous vivons.

Une fois que l'Europe se sera persuadée qu'elle ne trouve point son compte aux idées représentées comme généreuses par quelques brouillons ambitieux, pressés de sortir de la misère; la vérité pénétrera de nouveau toutes les phases de la vie, la vérité redeviendra possible dans l'art; les compositions des grands maîtres paraîtront alors nouvelles, impérissables comme la vie elle-même qui passe, mais ne finit pas.

La musique n'est qu'une des formes que revêtit l'esprit divin pour permettre à l'homme d'en approcher. Cette démonstration qui, en dernière analyse, devrait être le but de tout enseignement musical, peut seul compenser les sacrifices exigés par des occupations constantes, difficiles, dispendieuses; seule elle fait de la musique un objet d'étude digne des plus grands esprits; un moyen de l'éducation du coeur. Les inspirations des maîtres ne sauraient rester sans influence sur le caractère si l'enseignement est assez intelligent pour les faire comprendre. Sheakspeare déjà a compris ainsi la musique en exagérant un peu les choses, ce qu était son privilège de poète:

> «The man that hath no music in himself
> Is fit for treasons, stratagems and spoils
> Let no such man be trusted.»

Le temps d'école passé, car il ne finit pas non plus, les maîtres sont une compagnie aussi bien choisie pour le reste du chemin de la vie que les plus beaux livres. L'enseignement du Piano poursuit rarement ce but. Il développe le mécanisme aux dépens des acquisitions que l'âme pourrait faire et *garder*, au lieu que le mécanisme se perd. Le Piano est aujourd'hui, un crible par lequel il s'agit de faire passer honnêtement le plus de notes possibles; la musique une manière de suivre la mode. Les maîtres cependant, ne composèrent ni pour remplir l'oreille d'un bruit tolérable, ni pour donner sur les touches d'un Piano le spectacle d'un tir de touches blanches et noires, d'un steeple-chase de doigts. Nous ne prétendons point que le jeune âge doive pénétrer le génie. Les tortures par lesquelles passent dans les collèges les auteurs grecs et latins en assistant la jeunesse dans ses ébats linguistiques, ces tortures elles-mêmes sont graduées; on ne dépèce Horace que la dentition faite. Au Piano aussi il faut un peu *d'Eutrope*, soit *Hünten*.

Si l'enfant ne peut comprendre le poète, il faudrait encore assez respecter le jeune âge pour préparer ce terrain vierge à recevoir un jour les hautes conceptions de la pensée. Il serait temps de travailler en ce sens; de commencer l'éducation musicale par une école de Piano — la meilleure sera la propre intelligence du maître, si elle sait se mettre au niveau de celle de l'élève — viendrait un peu, très-peu de Hünten, de Czerny ou ce qui peut-être *encore «école de vélocité»* comme dit ce dernier; on arrivera ensuite aux exercices de Cramer, première halte de l'intelligence musicale. Les exercices modernes sont en dernière analyse ou

la redite ou l'exagération des exercices de Cramer. Les compositions d'un style facile de Haydn, de Mozart, démontreraient plus tard le but auquel tendaient ces préparatifs. Avec beaucoup de gammes, sous une direction intelligente, on pourra s'acheminer alors aux compositions d'un style plus élevé de Mozart et déboucher, s'il y a lieu, par sa Fantaisie et Sonate aux premières marches qui conduisent au monde de Beethoven. Le style dans lequel il convient de jouer Beethoven doit être le fruit des reflexions et des personnifications du pianiste avec les idées du maître et non point le résultat d'une leçon. Le pianiste ne saurait assez méditer ce que le célèbre Hoffmann a dit à ce sujet, il y a tantôt *quarante* ans: «Es gehört zum Vortrag Beethovenscher Compositionen nichts Geringeres, als dass man ihn *begreife*, dass man tief in sein Wesen eindringe, dass man im Bewusstsein *eigner Weihe* es kühn wage in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren oder zur eigenen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Der ächte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. Er verschmäht es auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin: alle die herrlichen holdseligen Bilder, die der Meister in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen

und seine Phantasie, sein innerstes Gemüth entzünden, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen. Dass es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhafte Virtuosen giebt, da leider auch in der Kunst der Egoismus, die leidige Prahlsucht, um sich greift; ist eben so gewiss, als dass man wohl wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist Beethovens ganz angeregt und erhoben fühlen. Seitdem es Mode geworden, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll Alles leicht, gefällig, angenehm, das heisst: ohne Bedeutung und Tiefe sein, und da leider Componisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist fröhnen, so giebt es der *losen* Speise gar viel. Manche, nicht schlechte Musiker klagen über die Unverständlichkeit Beethovenscher Compositionen! es liegt da an der *«subjectiven Imbecillität,»* die es nicht zulässt das Ganze in seinen Theilen zusammen zu halten. Sie rühmen daher immer an schwachen Compositionen die *grosse Klarheit!* Mir ist es so gut geworden von einer geistreichen Dame Beethovensche Compositionen *so* vortragen zu hören, dass ich es recht deutlich einsah, wie nur das, was der *Geist* giebt, zu *achten*, alles Uebrige aber vom Uebel ist.» (A. M. Z. 1813, p. 141).

Nous avons éprouvé la vérité de ces paroles en entendant la princesse Marcéline Czartoryska interpréter les maîtres du Piano. Dévouée et intelligente élève de Chopin, la princesse Czartoryska est une preuve vivante que dans une position donnée, exceptionnelle sans doute, l'amateur aussi, peut atteindre aux hautes cimes et être chez lui en entrant dans le sanctuaire de la pensée des maîtres. L'art

doit être un intérêt de plus dans la vie et non point un passe-temps frivole. Quiconque ne veut ou ne peut comprendre cette vérité, aura tout à gagner à ne pas se mêler de la partie. S'il faut la réunion des plus éminentes qualités jointes à un long et pénible labeur habilement dirigé, pour s'élever jusqu'à la hauteur du génie des maitres; on peut cependant dire que toute personne qui en approchera sans arrière-pensée en aura sa part.

On n'enseigne pas Beethoven — on le comprend. Une règle générale est impossible, chaque morceau a besoin d'être dit différemment; il convient même de ne pas toujours dire le même de la même façon, de tenir compte de l'inspiration du moment:

Der Mensch ist ungleich — ungleich sind die Stunden.

La bravoure du Piano, appellation ridicule pour un instrument essentiellement timoré; l'arsénal du staccato, martellato, des octaves et du tempo rubato, *le pianisme*, en un mot, ne vaut rien pour Beethoven. Il lui faut autre chose que le jeu voyant de l'école du jour; ce qu'il lui faut avant tout, c'est *un* style lié, la condition d'un beau son — chose rare aujourd'hui et difficile d'obtenir. Beethoven entendait que la main fît *un* avec le clavier, que le mouvement des doigts fût à peine visible. Il appelait un jeu non lié: *Fingertanz*, Schindler p. 223. Chopin disait: chasse aux pigeons. Pour Beethoven il ne suffit point d'un ligato dans la figure, dans le passage donné d'un morceau; le ligato doit comme un réseau envelopper tout le morceau à moins d'indication contraire, d'une exception motivée. Pour obtenir ce jeu lié, il convient de prendre souvent dans Beethoven de la main

droite telle note de la main gauche, de la main gauche telle note de la main droite toutes les fois que le son, l'accent, le chant, l'effet ont à y gagner sans qu'il soit fait un tort aux parties. Nous choisirons la Sonate en *sol* op. 14 pour exemple. A la 46e mesure de la 2e partie de l'Allegro, le passage en triples croches de la main droite conduit de *fa dièze* sur la portée au *ré* au-dessous. Quelque diligence qu'on fasse; il y aura interruption — le ligato aura été troublé. La main gauche au contraire, penchée déjà sur le *ré*, le prendra à temps et la main droite reprendra le passage dans le plus stricte ligato. A la 66e mesure du Scherzo, la main gauche prend le *fa naturel* au-dessus de la portée et coure au *sol* sur la première ligne de la portée pour commencer un trait; elle a tout juste le temps d'une double croche dans un mouvement rapide. Le pouce de la main droite prendra bien mieux le *fa* — la main gauche bien mieux le *sol* du trait.

Le goût et les sentiments personnels de l'exécutant décideront en pareil pas.

On arrive dans Beethoven à des effets bien extraordinaires par l'accentuation des temps faibles, dans les Scherzo surtout; il ne faudrait cependant employer ce moyen que dans des cas analogues du moins aux cas où Beethoven indiqua cette intention, à moins d'être entraîné par une conviction irrésistible et non point par un frivole caprice ou une coupable recherche de ce qui ne serait que bizarre. Le Scherzo de la Sonate pour Piano et Violon en *ut mineur* op. 30 est l'exemple le plus caractérisé de cet effet. Comparez encore les Scherzo des Sonates de Piano

op. 10 *ré majeur* (31e mesure où une enclume tombe sur le second temps), op. 14 *mi majeur* (56e mesure), op. 26 (19e, 23e, 46e mesures).

Pour bien jouer Beethoven il faut savoir embrasser son oeuvre et ne pas viser un morceau.

Passant en 1827 par Francfort sur Mein où j'avais à rester un jour, je fus frapper à la porte de Ferdinand Ries quelques minutes après mon arrivée. Ries me retint pour la journée et me joua les plus importantes Sonates de Beethoven en répondant avec complaisance à toutes mes questions. Le précepte de ligato que je tiens de Beethoven, dit-il, est la *seule règle* à établir pour l'exécution de son oeuvre de Piano. Il faut, ajouta Ries, un jeu sage — le sage est plus fort que le fou et une sublime folie fait plus d'effet dans le sage que dans un fou; Kemble n'est pas moins un Hamlet sublime, parce qu'il a passé par la filière de l'école et qu'il est un «*regular performer*» comme on dit à Londres.

Le doigté à employer joue un grand rôle dans l'oeuvre de Piano de Beethoven. Les quelques doigtés marqués par Beethoven sont dans les cas faciles (et c'est le grand nombre) indifférents — dans les cas plus importants (Presto de la Fantaisie opéra 77, Allegro de la Sonate opéra 111) peu avantageux. Il n'y en a pas du tout dans les cas où l'on en aurait désiré le plus. L'école moderne a rendu de grands services sous ce rapport. On ne s'étonne plus d'entendre articuler un chant au pouce de la main gauche, de voir le pouce élire domicile sur les touches noires. Chopin s'arrêtait imperceptiblement sur le *la dièze* de la 14e mesure

avant la fin de l'Allegro de la Sonate en *sol* op. 14, qu'il prenait avec le second de la main droite en glissant du même doigt de l'extrêmité de la touche noire sur le *si naturel* qui suit. Cet effet de ligato était merveilleux. Pour peu que l'on sache apprécier ces finesses quand elles sont employées à propos, on ne prendra plus le 3e doigt sur le *si*, doigté irréprochable, mais sans effet désormais. Qu'on donne, comme Chopin, aux onze notes staccato (6e mesure avant la fin de l'Allegro de la Sonate en *sol* op. 14) le seul quatrième doigt, on atteindra au velouté de son toucher et n'emploiera plus d'autre doigté dans un cas analogue. On écrirait un livre sur les ressources de Liszt en doigté — sur les nuances et adorables coquetteries de son toucher. C'est Liszt qui devrait donner une édition *doigtée* des Sonates de Beethoven, travail que les éditeurs eux-mêmes apprécieraient, parce qu'il se vendrait et qui laisserait une trace profonde de sa manière originale de traiter le piano.

La fréquente absence de signes et termes d'expression dans l'oeuvre de Beethoven n'est pas la moindre difficulté. Toutes les parties d'un morceau étant également importants aux yeux de Beethoven; il pouvait trouver inutile de mettre en rélief des détails. Il en pensait peut-être ce qu'il disait du métronome: «wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht; wer das nicht hat, dem nützt er nichts.» *Schindler* p. 220.

On trouve rarement un *dolce*, pas un seul *con anima*, *con passione*, rarement un *expressivo*, *con espressione*. Les compositions de la troisième manière font en quelque sorte exception à cette sobriété extrême dans la terminologie (Adagio de

la Sonate op. 106, Final du Quatuor en *la mineur* op. 132). Schindler remarque au sujet des *ritartando*, *accellerando*: «bei dem wunderbar nuancirten Vortrag Beethovens reichen diese Worte in der gewohnten Bedeutung gar nicht aus.»

Aux Andante et Adagio, Beethoven ajoute tout au plus *con espressione*, *cantabile*; plus rarement *affettuoso*, *appassionato* (premier Quatuor), *mesto* (Quatuor en *fa* opéra 59, S. opéra 10 N. 3), sept fois seulement il fut plus explicite 1) dans le premier morceau de la Sonate en *ut dièze mineur* (si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini); 2) dans le N. 6 des *bagatelles* pour Piano op. 33 (Allegretto quasi Andante con una certa espressione parlante); 3) dans le N. 1 des *bagatelles* pour Piano op. 126 (Andante con moto cantabile e compiacevole); 4) dans l'Adagio du Quatuor en *mi mineur* (questo pezzo si tratta molto dic sentimento; 5) dans le sixième Quatuor: la malinconia, questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza; 6) dans le Quatuor en *la mineur*: «canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinita da un guarito» et à la 31ᵉ mesure «sentendo nuova forza»; 7) dans le premier morceau de la Messe en *ut* (Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo). On rencontre encore un *Andante vivace* dans un *Lied* op. 82.

Dans tout l'oeuvre de Piano on ne trouve que sept fois le terme «*leggieramente*» qui n'exclue pas une expression des plus graves (Sonate pour Piano et Violon, *ut mineur*, Adagio; Trio de Piano opéra 70, *ré majeur*, Largo; second Concerto de Piano, Adagio; cinquième Concerto de Piano, Allegro; Sonates de Piano op. 31 en

sol, Adagio; op. 109, seconde Variation; op. 111, dernière Variation.

Une grande question sera toujours celle des mouvements. Le métronome ne la tranche pas. Beethoven n'a métronomisé lui-même que la septième et neuvième Symphonies et les quatre dernières Sonates de Piano. *Schindler* p. 213. Encore le résultat de ce travail qui repugnait à Beethoven, fut-il la condamnation du métronome (gar kein Metronom). Les métronomisations sont donc le fait d'éditeurs et rien moins qu'une autorité. On trouve dans la gazette musicale universelle (*A. M. Z.*) de l'année 1817, p. 873, les métronomisations des Symphonies jusqu'à la huitième inclusivement, mais on peut douter qu'elles soient authentiques, les dates de Schindler à ce sujet étant précises. Moscheles a métronomisé les Sonates; Schindler dit à ce sujet p. 214: «Lasst euch von keinem Virtuosen, der sein Lebelang bemüht war die Mechanik der Finger auszubilden, Beethoven vorspielen. Wahr sprach Beethoven: mit der Geläufigkeit der Finger läuft jenen Herren gewöhnlich auch Verstand und Empfindung davon.»

Nous avons déjà parlé des variétés de *l'Allegretto* qui paraît avoir eu pour Beethoven une signification en dehors de l'acception du mot. Indigné du mouvement rapide dont l'Allegretto de la Symphonie en *la* avait été dit à Vienne, Beethoven eut l'intention d'en faire un Andante quasi Allegretto dont la noire eût été égale à 80 du métronome (*Notaten-Buch. Sch.* p. 211).

Il est certain qu'en thèse générale il y a plus à perdre qu'à gagner dans Beethoven à un mouvement *trop* rapide.

Dans un auteur de cette valeur, un mouvement trop rapide estropie plus qu'un mouvement trop lent ne gâte — un mouvement trop lent pourra passer pour une *lithographie*, quand un mouvement trop précipité ne serait qu'un informe et malheureux *imbroglio*, une faute toujours impardonable. Qu'on se rappelle le mot de Mozart: «wenn's Feuer nicht in der Composition liegt, durch's Abjagen wird's nicht hinein gebracht.» Un Allegro ne devrait donc jamais devenir un Presto. Un *Allegro vivace*, *con brio* de Beethoven, *un vivace* tout court impliquent un mouvement voisin du Presto. *L'Allegro di molto e con brio* de la Sonate pathétique est un Presto; le Final (*vivacissimamente*) de la Sonate des Adieux op. 81, un Prestissimo. Le terme *Allegro con spirito*, en grande faveur auprès de Haydn et de Mozart, ne se rencontre qu'une fois dans l'oeuvre de Beethoven (Sonate pour Piano et Violon en *mi bé mol*, dédiée à Saliéri op. 12). Il se rapporte plus à l'expression qu'au mouvement (v. la belle Sonate de Weber en *la bé mol*: Allegro *moderato* e con spirito). Un *Scherzo vivace, assai vivace*, est toujours un Presto, mais il ne faut pas oublier que le Presto a des dégrés. Le Presto des *bagatelles* pour Piano op. 126, morceau remarquable, le Presto de la Fantaisie pour Piano op. 77, de la Sonate en *ré* op. 10, doivent s'écouler aussi rapides que faire se peut — le Presto final de la Sonate en *fa* op. 10 au contraire, est moins rapide que le Presto final de la Sonate en *mi bé mol* op. 31. Le Presto de la Sonate en *ut dièze mineur* est un morceau large où la rapidité ne doit pas s'obtenir aux dépens de l'ampleur et de la puissance du son, tandis que le Presto du Septuor

se rapproche de bien près d'un Prestissimo. Beethoven employa le Prestissimo cinq fois dans l'oeuvre de Piano (Trio op. 1 N. 3, Sonates op. 2 N. 1, op. 10 N. 3, op. 53, op. 109), le Prestissimo figure comme Stretta, dans le quatrième et le sixième Quatuors, dans le Final de la neuvième Symphonie. Dans les Scherzo, le Presto est toujours le maximum de la rapidité (Quatuor en *si bé mol* dédié au prince Galitzin op. 130, septième Symphonie). Les Presto des premiers Trios (op. 1, 9) sont des Presto de Mozart, c'est-à-dire des mouvements de Final plus vifs que rapides, la nuance extrême de l'Allegro molto. — Le Presto du gr. Trio de Piano en *si bé mol* est un Prestissimo où l'on voudrait se voir pousser des mains et des haches d'armes dans les mains! Il faut avoir été chauffé dans ce four pour le savoir.

Summa sequar vestigia — une caractéristique complète des mouvements employés par Beethoven, ne pourrait être que le sujet d'un livre spécial, qui aurait à faire en même temps l'inventaire des idées que ces mouvements expriment.

Avant que le jeune pianiste touche à Beethoven, Weber lui rendra service dans les productions de son jeune âge, dans ses six pièces faciles, dans ses huit pièces à quatre mains, dans les six Sonates *progressives* et *agréables* (façon de parler du temps) pour Piano et Violon qu'on a arrangées pour Piano à quatre mains. Les deux Quatuors de Mozart pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle, le Trio pour Piano, Clarinette (ou Violon) et Alto, feront, s'ils sont *convenablement* accompagnés, plus de bien à l'élève que le répertoire du jour, une Fantaisie quelconque sur un motif de la «Donna del lago».

Les quatre grandes Sonates de Weber compléteront ce répertoire, comme le luxe et les hazards heureux complètent la vie et ne la constituent point. Weber est le roman bien plus que la vie.

Durant ce long et pénible trajet, nombre de compositions modernes pourront jouer le rôle de cosmétiques utiles «à l'hygiène» de l'élève. Nous ne manquons pas *d'odeurs*, les «*dentifrices*» sont innombrables. *Nomina sunt odiosa.*

Les compositions de quelque portée destinées à la jeunesse, présentent des intentions trop profondes pour en être comprises. Les «Kinderstücke» de Mendelssohn et de Robert Schumann seraient mieux nommés «Kinderstücke für Greise». Ces auteurs ont trouvé avec raison de la poésie à l'enfance, mais cette impression est celle de *l'homme* et non point de *l'enfant*. Tous nous avons voulu être grands, quand nous avions le bonheur d'être petits. Les compositions de ce genre s'adressent donc au fond aux adultes qui se trouveraient une raison de redevenir enfants. Les trois cahiers de «*Bagatelles*» de Beethoven op. 33, 112, 126 sont l'origine de ce style mignon dont les délicieux «Kinderstücke» de Mendelssohn sont l'expression la plus complète. On ne peut comparer à ce précieux ouvrage posthume de Mendelssohn que quelques numéros des «Kinderscenen» et des 40 pièces à l'usage de la jeunesse de Schumann dont nous citerons: «Frühlingsgesang», «Erster Verlust», «Erinnerung», «Mai, lieber Mai.»

Le pianiste-amateur intelligent et dont le style est formé, y retrouvera, comme un parfum des heureuses illusions de l'enfance. Rien n'est petit dans les arts, ce qui est

poétique l'est encore dans le cadre le plus limité. Mais qu'on ne se méprenne pas sur les affections de la jeunesse dont le goût prédominant de singer «les grands» est le besoin de l'enfant pour le progrès en toutes choses. Il suffit qu'un ouvrage soit destiné à la jeunesse pour ne plus lui paraître digne de son attention. On ne remplacera donc pas les exercices de Cramer, pas plus qu'on ne remplacera dans l'enseignement les «Fables de Lafontaine». Les exercices de Cramer, le jeune âge les prend au sérieux, parce qu'il les voit jouer aux «*grands*». Le travail rhythmique, les proportions données à ces exercices qui sont «de la poésie fugitive» de Piano, font penser à l'élève qu'il pourrait bien déjà être un «foudre de guerre». Et c'est là ce qu'il faut pour stimuler utilement l'ambition. L'amour-propre satisfait, joue un rôle plus important qu'on ne pense dans toute espèce d'enseignement. Les exercices de Cramer doivent donc rester *le vade-mecum* de l'élève. Abstraction faite de musique, d'enseignement spécial, cet ouvrage mériterait d'être couronné par les académies, comme oeuvre pédagogique qui a résolu le problème de la part à faire entre les éléments mécaniques et les éléments intellectuels qui concourent à tout enseignement rationel.

Rien ne développera le mécanisme et l'intelligence musicale de l'élève comme une étude graduée des préludes et fuges de Bach dont les plus faciles devraient s'enseigner parallélement aux exercices de Cramer qui n'appartiennent pas au style fugué, parce qu'on n'y approche pas de Bach nous a dit Cramer (*venerabilis Beda*).

Le «clavecin bien tempéré» de Bach est la «ratio scripta»

du Piano. Mais rappelons à ce sujet un mot de M. Fuchs, contrepointiste émérite de St.-Pétersbourg: «Man verwechsle nicht Mittel und Zweck. Der Zweck bleibt ein gutes, abgerundetes, folgerechtes, vom *Herzen* dictirtes Stück im «*freien*» Style.»

En parlant de la musique moderne de Piano nous avons voulu en présenter le caractère *général*. Nous n'ignorons pas l'existence de quelques esprits distingués qui sentent le paupérisme d'idées et le combattent dans des compositions qui, pour se faire accepter, ne flattent le goût du jour que dans une juste mesure. Mais c'est seulement quand on aura associé l'élève aux *idées* des maîtres, quand on lui aura rendu accessible cette mine inépuisable de consolations, de nobles jouissances; quand on l'aura investi de cet égide contre le commun et l'absurde; c'est, quand l'enseignement aura concouru à élever «*l'homme*» en formant le «*pianiste*», qu'on aura placé l'argent et le temps de l'élève à de hauts et inaliénables intérêts.

Nous léguons à d'autres le soin d'apprécier le reste de l'oeuvre de Beethoven qui, comme les Sonates de Piano, se partage les trois styles:

1° Les Variations pour Piano, les trois cahiers de Bagatelles, les deux petits Rondo, la Polonaise op. 89, les trois cahiers de Préludes, le Rondo capricioso op. 129 et autres petites monnaies indiquées dans le Catalogue.

2° Les cinq Concertos de Piano avec accompagnement

d'orchestre et le Concerto pour Piano, Violon et Violoncelle avec accompagnement d'orchestre.

3° Les cinq Sonates pour Piano et Violoncelle, la Sonate pour Piano et Cor et les dix Sonates pour Piano et Violon.

4° Les six Trios pour Piano, Violon et Violoncelle, le Trio pour Piano, Clarinette et Violoncelle, les deux Trios posthumes, le Trio en un morceau, les thèmes variés pour Piano, Violon et Violoncelle et pour Piano et Violon (ou Violoncelle), le Quintetto pour Piano et instruments à vent.

5° Les quatre Trios, seize Quatuors, deux Quintetti et deux fugues pour instruments à cordes, le Sextuor et le Septuor de Violon, le Sextuor et le Trio pour instruments à vent.

6° Les onze Ouvertures; les neuf Symphonies sont appréciées, mais ce grand et fécond sujet est loin d'être épuisé.

7° Les deux Romances et le Concerto de Violon.

8° Les deux Messes, l'Oratorio: le Christ au mont des oliviers; les Cantates, l'instant glorieux, la mer calme.

9° Fidélio.

10° La musique de chant avec accompagnement de Piano, beaucoup trop peu connue. Plus de cent pièces.

11° La musique d'Egmont, des ruines d'Athènes, du roi Etienne et du ballet de Prométhée.

12° La musique de danse qui, il est vrai, n'a plus qu'une valeur historique. Des trois célèbres valses «Sehnsuchts- Schmerzens- Hoffnungs-Walzer» intitulés dûs

à l'imagination inflammable de l'éditeur, la première, appelée en France: «*le désir*», est de Franz Schuberth (valses de Schuberth opéra 9 N. 1. Diabelli à Vienne).

Cette valse (16 mesures, *la bé mol*) a été variée pour Piano et pour presque tous les instruments par les fidèles et les infidèles, toujours sous le nom de Beethoven, quelque fois en s'adressant à ses mânes. Le gros de la troupe des *pianoteurs* (*die Wagenburg*) brûle jusqu'au jour d'aujourd'hui cet encens sur l'autel de Beethoven. Ce n'était pas assez que d'avoir donné la brebis du pauvre au riche — un inconnu punit cruellement Schuberth de ses 16 mesures de douce mélancolie en lenr infligeant 16 autres du dernier commun; cette troisième partie, platrage inqualifiable, passe aussi sous le nom de Beethoven comme si le pavillon couvrait toujours la marchandise. Schuberth, auteur d'une valse de Beethoven dans laquelle un inconnu est pour le tiers, mais c'est une valse-rébus que cette valse.

La musique de la tragédie d'Egmont de Goethe est de la plus grande manière de Beethoven qui entendit sans doute se poser dans cette oeuvre l'égal du plus grand poète de l'Allemagne. La marche sourde et étouffée du premier acte de Fidélio, reposant sur deux notes voilées de la timballe, est bien la ronde du soir dans la forteresse qui recèle le forfait de Pizarro — la marche entr'acte d'Egmont (Marsch der Söldner) va aux condottieri du moyen âge qui viennent s'abattre sur Bruxelles où les appelle l'or du duc d'Alba. La mort de Clärchen, le rêve d'Egmont dans la prison, l'entrée de la trompette pendant cette scène merveilleuse, la Symphonie triomphale de l'apothéose, sont des choses dont

on a accepté l'existence sans que le langage humain possède de termes pour les désigner. Aucun peuple n'a produit pareille tragédie accompagnée de pareille musique. Cette partition qu'on n'entend pas toujours aux représentations d'Egmont en Allemagne même, eût suffi pour immortaliser l'auteur.

Les ruines d'Athènes sont une production toute de circonstance, composée en 1812, à laquelle Beethoven ajouta en 1822 trois morceaux hors ligne :

1° le chœur des derviches :

Mahomet — Mahomet!
Du hast in deines Ermels Falten
Den Mond getragen, ihn gespalten.

2° La marche solennelle (feierlicher Einzugsmarsch, Wechselgesang der Priester und Jungfrauen : «schmückt die Altäre»).

3° La marche turque qui sans chapeau chinois, sans grosse caisse est ce qu'il y a de plus turc au monde.

L'Ouverture, la réunion de quelques génilles du jeune âge de Beethoven recousues au hazard, est en tous points indigne de lui et l'on pourrait s'étonner de son extrême nullité, si l'on ne savait qu'un théâtre ne peut attendre et que les ruines d'Athènes avaient à en inaugurer un, v. op. 114 du Catalogue. La musique du *roi Étienne*, que le catalogue thématique de Breitkopf qualifie à tort *d'opéra*, est encore une oeuvre de circonstance, v. op. 117 du Catal. L'Ouverture est d'une grande animation, d'une instrumentation pleine d'effet.

On n'a pas assez rendu justice à la partition du ballet de Prométhée, trois actes de belle musique. Cet ouvrage n'eut de plein succès qu'en 1813 sur le théâtre de la Scala de Milan. V. pour les détails le Catalogue op. 43.

L'Ouverture d'une facture facile, est faible pour un morceau symphonique de Beethoven. Ce n'est pas une raison pour oublier toute la partition dont il y aurait plus d'un parti à tirer.

La place de Beethoven fut marquée dans la musique instrumentale. Fidélio, sans avoir l'importance de Don Juan, doit cependant être placé dans la cathégorie de cette partition sans égale, sans aucune comparaison possible; pour la valeur de l'invention et la création d'un *orchestre* nouveau pour ainsi dire. L'air de ténor de Fidélio, l'air de soprano, les choeurs des prisonniers qu'on sent se passer au fond d'un affreux cachot, le Final du second acte d'une expression de triomphe si éclatante, ont exercé une bien grande influence sur Weber, sur Meyerbeer et par-là sur toute la musique moderne du théâtre.

On rapporte que Meyerbeer paya cinquante mille francs à l'administration du grand opéra de Paris, somme qui n'apparut à Mozart et à Beethoven que dans leurs rêves les plus exaltés, pour qu'elle consentît à monter Robert, un chef-d'oeuvre. Beethoven, pauvre comme un lampiste, composa Fidélio dans un bouge du théâtre «an der Wien» à Vienne, encore regarda-t-il son installation dans cette échoppe, comme le plus beau moment de sa vie. Meyerbeer acheta, dit-on, tous les orgues en vente à Paris pour qu'il n'y en eût pas pour *Zampa* qui, brigand qu'il était, fondait

ses espérances sur l'effet de l'orgue au théâtre et devait passer avant Robert. Ces machines de haute pression du théâtre étaient inconnues à l'art tout court de Mozart, de Beethoven.

La manière de Mozart de traiter la voix appartient au monde, celle de Beethoven à l'Allemagne. La place de Fidélio n'en est pas moins marquée à jamais dans l'histoire de la musique lyrique. On reviendra à cet ouvrage capital.

On ne peut dire autant du reste de la musique vocale de Beethoven, de son Oratorio, de ses deux Messes, de ses deux Cantates, de sa manière de traiter le chant dans la Fantaisie pour Piano et choeurs, dans la Symphonie avec choeurs et dans la plupart de ses Lieder. Si l'intention de la célèbre «Ballade-Romance» Adélaïde, est belle et la première partie une ravissante idylle, l'Allegro parait manqué dans ses effets pour la voix. On aime à lire cet Allegro, on ne peut guère le chanter.

Le *Beethoven du Lied;* c'est Mozart, c'est Weber, c'est Schubert. Le texte vocal de Beethoven bien différent en cela de son texte instrumental, coule rarement de source; il est le plus souvent tourmenté. Beethoven a cependant produit des chefs-d'oeuvre dans le style du «Lied». On trouve dans les «geistliche Lieder», dans Mignon, dans les deux mélodies d'Egmont, dans les précieuses collections de mélodies op. 75, 78 (v. le Catalogue) la plus heureuse invention sans précisément y trouver de la musique de chant proprement dite. Hoffmann qui s'y connaissait, l'a dit: «Beethoven ist ein romantischer Componist mehr als je einer; woher es denn kommt, dass ihm Vocal-Musik, die den

Charakter *des unbestimmten Sehnens* nicht zulässt, sondern nur durch *Worte* bestimmte Affecte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, *weniger gelingt.*» A. M. Z. 1813, p. 153.

Dans les «Lieder» op. 98 («An die ferne Geliebte») on prendrait le N. 5 *ut majeur*, pour l'épisode culminant de quelque Symphonie pastorale sans nom. Beethoven est toujours et partout la Symphonie, ses dessins vocaux mêmes appartiennent à la musique instrumentale qu'il regénéra de fond en comble, dont il se fit le maitre. Tout, à ses yeux, pliait devant cette souveraine maitresse de son âme. La messe en *ré* est le prodigieux effort du génie de faire triompher son drapeau dans le sanctuaire même de la musique vocale, jusque dans le style d'église.

EDITIONS DES SONATES DE PIANO.

Nous n'avons pas parlé des deux Sonatines et d'une Sonate facile (lettres *d*, *e*, *f* du Catalogue, troisième section) et des trois Sonates composées par Beethoven, quand il n'était pas Beethoven, mais un enfant, âgé de dix ans. La Sonate facile (terminée par Ries) et les deux Sonatines faciles pourraient être apocryphes, les trois Sonates sont authentiques, mais ils portent illégitimement le chiffre d'oeuvre 1 dans l'édition Haslinger (v. le Catalogue).

Les éditions ne devraient point retrancher les dédicaces dans les oeuvres des maîtres. Est-il sans intérêt de savoir que le Septuor fut dédié à une impératrice? Les trois Sonates pour Piano et Violon op. 30, à l'Empereur Alexandre?

Cranz à Hambourg, cet épouvantail de la légitimité en musique, fit, le premier, main basse sur les dédicaces. Haslinger les retrancha des intitulés et les mit à la clef.

Les éditions où la trace de la main de Beethoven est la plus visible, où il semble encore vivre tout entier, sont les premières éditions «originales» de Haslinger, d'Artaria de Breitkopf, de Steiner, sur un papier, il est vrai, qui le dis-

pute au revers d'un tapis de pied, mais dont les types runiques disent mieux la vie de l'artiste que les éditions lèchées modernes. Les types grossiers et le *papier-cuirasse* d'Artaria vont bien à la monstrueuse Sonate op. 106. Cette édition *imperméable*, l'on aime à la retrouver après les éditions à fleurons, chargées de tourelles gothiques où sous une herse se découvre un chiffre d'oeuvre. Les types d'impression d'ouvrages destinés à nous accompagner toute la vie et non point à satisfaire une passagère curiosité, ne sont pas sans exercer une sécrète influence sur les idées que nous en recevons. On ne se rend pas toujours compte de ces choses. Les Sonates de Beethoven dans la nouvelle édition de Haslinger, dans les éditions primitives de Haslinger, d'Artaria, de Mechetti, de Steiner, de Breitkopf, nous ont parfois laissé des impressions qui ne trouvaient plus, pour ainsi dire, place entre les têtes de notes timidement serrées les unes contre les autres dans d'autres éditions (v. les deux Sonates op. 31 dans l'édition-Schott). La physionomie des types exerce une influence en musique, comme en littérature. Que préférez-vous de l'édition Baudry ou des éditions anglaises de Walter-Scott? Et vos impressions sont-elles les mêmes? Peu d'éditions montrent une faute aussi grave que le *mi bé mol* au lieu de *ré mol* à la 20e et le *fa naturel* au lieu de *fa dièze* à la 28e mesure de l'Adagio de la Sonate en *sol* op. 31, édition Schott.

Toute réproduction des oeuvres des maîtres a une chance de les faire pénétrer dans un classe de lecteurs de plus. Cranz qui a réimprimé les Sonates et en a enguirlandé 27 de branches de chêne et de lauriers dans 19 cartouches

formant une espèce de catalogue sur le cahier ; Cranz lui-même, peut reclamer ce mérite.

Les meilleures éditions des Sonates sont l'édition de Haslinger, l'édition de Meyer de Brunsvik et l'édition de Paris (Brandus-Schlesinger). Les éditons de Londres ne sont guère sympathiques à personne.

L'édition Meyer rivalise pour la beauté des types avec celle de Haslinger et présente «*seule*» l'avantage de donner outre l'oeuvre de Piano, un arrangement des ouvrages composés pour d'autres instruments qui fait beaucoup d'honneur à M. Winkler qui, le premier, a arrangé pour Piano à deux mains, les Sonates pour Piano et Violon, les Trios pour Piano, Violon et Violoncelle, le Quintetto pour Piano et instruments à vent, les Trios, Quatuors et Quintettos pour instruments à cordes, les deux Romances pour Violon principal. Les deux Romances forment dans cet arrangement deux charmants morceaux que le Piano ne possédait pas. Ces arrangements religieusement faits, sages, n'exagérant en rien les moyens d'exécution de l'instrument — stat *media* via — rendent ces beaux ouvrages accessibles aux personnes qui ne disposent point d'un Quatuor et qui n'ont pas l'habitude des partitions. Ces arrangements sont des partitions à leur usage. Qui ne connait et n'admire point les trois Sonates pour Piano et Violon op. 30, dédiées à l'Empereur Alexandre ? autant de puissantes Sonates pour Piano seul dans l'arrangement de Winkler. Seulement l'éditeur aurait dû distinguer les arrangements des compositions originales dont ils sont la reproduction. L'édition Meyer qualifie de Sonate de Piano, une Sonate pour Piano et

Violoncelle arrangée pour Piano seul; de Romances pour Piano, l'arrangement pour Piano des deux Romances pour Violon principal avec accompagnement d'orchestre; de Sérénades pour Piano, la Sérénade pour Violon, Alto et Violoncelle et la Sérénade pour Flûte, Violon et Alto.

L'édition de Paris des oeuvres complètes de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, est la «meilleur marché» si l'on tient à avoir «l'oeuvre entier» de ces maitres *).

Une édition modèle, tout ce qu'on peut voir de plus beau et en même temps de plus correct, c'est l'édition de Peters à Leipzic des 18 principales Sonates de Piano de Mozart.

Une édition pareille vaut une statue. Attendons de l'équité des éditeurs un monument pareil pour les Sonates de Piano de Beethoven.

---

*) Un mot sur les abus qui se glissent parfois dans les éditions d'oeuvres complètes. Les mélodies de Schuberth ont été publiées à Paris par Madame Launer, édition de luxe dit l'intitulé. Va pour le luxe! la mélodie «*nach Osten*» de M. Auguste de Weyrauch y a reçu le nom d'Adieu, un texte à l'avenant et encore le nom de Schuberth. M. de Weyrauch, amateur, composa ce «Lied» à Dorpat en Livonie, l'année 1820. A cette époque on connaissait peu Schuberth. Weyrauch n'emprunte d'ailleurs rien à personne dans cette composition. Mais qui dit «Lied» à Paris, dit Schuberth. Un autre amateur, le prince Gr. W., ayant de sa belle voix présenté la mélodie de Weyrauch dans les salons de Paris, y dit un jour, qu'elle était de Schuberth, pensant sans doute que Paris lui saurait gré de lui éviter la difficulté de prononcer un nom allemand de plus. Le luxe de Mad. Launer a fait le reste; il a fait plus, il a fait faire des quintes à Beethoven, édition-Launer des Quatuors, 4e Quat. Final, 3e partie, 6e mesure: *la bé mol* (Alto), *mi bé mol* (2d V.), *fa* (Alto), *ut* (2d V.); 12e Quat. Adagio, 17e mesure: *la bé mol* (2d V.), *mi bé mol* (1er V.), *si* (2d V.), *fa* (1er V.). Ces *errata* ont de quoi étonner dans une édition *dédiée aux Conservatoires de France et de Belgique.*

CONCLUSION.

L'art, l'élément de l'infini qui en est l'essence; ne peuvent s'arrêter. Qui continuera Beethoven? Ce maître ne peut avoir épuisé la source des largesses divines; mais il faut croire que pour reproduire pareil phénomène, les hommes devront être revenus à la vérité dans les sentiments, de plus en plus égarés dans les pays qui prétendent marcher à la tête de la civilisation en Europe.

FIN.

CATALOGUE CRITIQUE, CHRONOLOGIQUE ET ANECDOTIQUE

DE L'OEUVRE DE BEETHOVEN.

Homines quærunt veritatem in microcosmis suis, minime vero in mundo majori.

Heraclitus Ephes.

Un Catalogue de l'oeuvre de Beethoven n'est point chose facile à faire. Les catalogues existants ne sont ni complèts, ni exempts de contradictions. La principale cause en est qu'il arrivait à Beethoven de publier tel ouvrage aussitôt sa production, de retenir tel autre pendant des années avant de le livrer à la publicité. L'ouvrage retardé recevait un chiffre d'oeuvre antérieur au chiffre de la dernière publication ou n'en recevait pas du tout. De là, les lacunes, la répétition des mêmes chiffres. Plus d'une fois Beethoven voulut dresser lui-même le catalogue de son oeuvre, mais il n'en vint point à bout, tout travail mécanique lui étant odieux. On eut toutes les peines du monde à lui arracher seulement quelques métronomisations, encore les condamna-t-il si tôt qu'il les vit publiées.

Un catalogue de l'oeuvre de Beethoven doit tenir compte des quatre cathégories suivantes :

1° des compositions portant un chiffre d'oeuvre (opéra, opus) ;

2° des compositions portant un numéro au lieu de chiffre d'oeuvre ;

3° des compositions sans opéra, ni numéro;

4° des compositions posthumes dont les unes portent des chiffres d'oeuvre qui alors sont le fait de l'éditeur, dont le grand nombre ne présentent ni chiffres d'oeuvre, ni numéros.

Les quatre sections du présent Catalogue reposent sur ces quatre cathégories qu'on ne saurait reduire sans inconvenients à deux, aux compositions à chiffres d'oeuvre et sans chiffres d'oeuvre, système adopté par le catalogue thématique de Breitkopf et Härtel.

La difficulté de la non-concordance des catalogues est encore très-grande. Nous avons, dans le doute, donné la préférence au chiffre de l'éditeur primitif. Pour cela il fallait se mettre en possession des premières éditions originales. Ce fut un premier long et dispendieux travail. Pendant plus de vingt ans nous avons collectionné des éditions.

La liste des ouvrages de Beethoven *édités* par Breitkopf et Härtel que ces libraires on fait imprimer en 1850 sur le *verso* de quelques cahiers de compositions de Piano du jour, doit faire autorité, une maison de librairie de cette importance, étant censée de connaitre son fond. Malheureusement cette liste ne dépasse pas l'opéra 86 et montre 46 lacunes, autant de compositions de Beethoven publiées par d'autres éditeurs. Il eût été si simple pourtant que chaque éditeur publiât sa liste à lui, que ces listes réunies et combinées, devinssent la loi de la librairie musicale. On n'en a rien fait. On n'a pas plus systématisé la partie *numérotée* du catalogue. Les éditeurs n'auraient eu pour cela qu'à se communiquer leurs correspondances avec Beethoven, à rouvrir

leurs archives. Les dates des lettres d'envoi de Beethoven fourniraient le principe le plus naturel pour numéroter d'une manière rationelle les compositions qui portent un numéro double, un numéro douteux ou qui n'en portent pas du tout. Mais il y a plus. Les compositions sans chiffres d'oeuvre ni numéro, sont encore à l'heure qu'il est et à bien peu d'exceptions près, une *terra incognita*. Plusieurs d'entre elles, les *Lieder* surtout, méritent bien cependant l'attention de l'artiste. Il n'y a pas jusqu'à la musique de danse de Beethoven qui n'ait un certain intérêt historique.

Il reste deux choses à faire pour la partie sans chiffres d'oeuvre ni numéros de l'oeuvre de Beethoven:

1° une édition complète (musique instrumentale, vocale, de danse);

2° un album de Piano qui réunirait ces compositions arrangées pour Piano seul.

Liszt a déjà arrangé pour Piano seul avec autant d'habilité que de réserve quelques Lieder. Le tour des Lieder moins connus, inconnus même, devrait venir.

La reédition de cette partie de l'oeuvre est une dette que les éditeurs enrichis par Beethoven ne devraient pas plus longtemps différer de solder. L'entreprise, d'ailleurs, serait une bonne affaire. Quel musicien, quel amateur un peu artiste, n'acheterait pas cet album? L'album ne négligerait point de garder dans les arrangements pour Piano de la musique de chant, une place aux textes, indispensables pour la comprendre. Et ne vous effrayez pas, vous autres au-delà du Rhin, on ne traduira point ces textes, une traduction française de «*Wonne der Wehmuth*»; «mit

einem gemalten Bande ne pouvant être qu'un *mené-tékel* germanique quelconque de plus, très-incompréhensible chez vous. Cette publication aurait besoin d'être faite avec élégance, avec critique surtout.

Les éditeurs qui voient tant de choses ne voient donc point celle-là ?

Comment dans notre siècle d'album et d'illustrations, n'a-t-on pas pensé à une édition qui recueillit ces *épaves* de la pensée du maître, que la bien plupart des musiciens les plus versés dans leur art, ignorent *complètement* et qu'il est si difficile aujourd'hui de réunir que nous n'avons rencontré ni à Berlin, ni à Vienne, ni à Leipzic, ni surtout à Paris, un seul magasin de musique qui les possédât toutes. Nous avons dans nos pérégrinations expérimenté la chose. Il serait donc vrai qu'il n'y a pas en Allemagne si petit acquéreur d'un *Lied* qui veuille se désister de son droit de vente exclusif au profit d'une édition complète bien que personne ne lui achète son *Lied?* Cela tiendrait aux idées d'*union allemande*.

Les catalogues des magasins de musique (Cranz, Hoffmeister, Breitkopf, etc.) n'ont été pour nous qu'autant de points de comparaison ; nous avons consulté comme documents :

1° le catalogue qui accompagne la Sonate de Piano op. 106 dans les *deux* éditions d'Artaria à Vienne, éditeur de Beethoven. Ce catalogue est peu critique cependant, le même chiffre y est donné jusqu'à cinq compositions différentes, les arrangements ne sont point séparés des compositions originales. On a deux Quintetti de Beet-

hoven pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle: ce catalogue en connait une foule. C'est une trouvaille qu'on peut lui envier;

2° la liste déjà mentionnée de Breitkopf et Härtel, éditeurs de Beethoven;

3° le catalogue thématique de Hoffmeister, éditeur de Beethoven (Seitenstück zum Handbuch der musikalischen Literatur, Leipzig 1819). Il ne faut pas confondre ce catalogue typographiquement remarquable pour les temps où il fut publié, avec l'ouvrage: «Handbuch der musikalischen Literatur, Leipzig 1815» qui n'a aucune valeur critique;

4° le répertoire universel de musique de Whistling, travail d'une patience de Bénédictin, mais non point critique, indispensable seulement pour connaître les arrangements et les diverses éditions.

L'oeuvre entière de Beethoven ou peu s'en faut, a été arrangée pour Piano à quatre mains, souvent la même composition par plus d'un homme de talent. Cette richesse de moyens prouve la pauvreté des effets. Il y a peu d'arrangements satisfaisants: leur défaut est de substituer le Piano à l'orchestre dont le Piano ne peut et ne doit être que le *microcosme*. On ne gagne rien à le surcharger, à abuser des deux dernières octaves de cet instrument dont la tonalité est nulle; on ne gagne pas davantage à faire d'un arrangement une partition complète, inexécutable à tout prendre; à demander au Piano des effets qu'il ne saurait produire, condamné qu'il est par l'absence de la diversité des timbres, à

l'homogénéité du son. Répéter d'octaves en octaves, ce n'est pas encore augmenter.

Les arrangements pour le Piano à quatre mains de Watts, de Müller (Symphonie héroïque), de Hummel (Ouverture en *mi majeur* de Fidélio), de Schneider (Symphonie en *ut mineur*), sont, à notre avis, les meilleurs, parce qu'ils ne forcent point le Piano et laissent à l'exécutant, comme à l'auditeur, toute latitude de suppléer. Un bon arrangement ne reproduit que les grandes lignes des idées et ne se met point à leur place. Il y a le tableau, il y a la gravure. Beethoven goûtait peu les arrangements de son œuvre, quoiqu'il ne fût guère plus heureux lui-même dans l'arrangement pour Piano à quatre mains de la Symphonie en *la*. Hummel, Moscheles, Czerny eurent plus d'une lance à rompre avec Beethoven qui déchira une réduction de Hummel pour Piano, de Fidelio. *Schindler* p. 254.

Les Trios, Quatuors et Quintetti pour instruments à cordes viennent d'être arrangés pour Piano à deux mains par Winkler. C'est un grand service rendu à quiconque n'a pas l'habitude des partitions; ces arrangements sont des partitions à l'usage des innocents.

Notre Catalogue indique les arrangements qui nous semblaient mériter la préférence. En notant les arrangements pour instruments à cordes, nous avons pensé aux nombreux fidèles réduits à jouer, dans une localité donnée, une Symphonie en Quintetto. Nous avons indiqué en parenthèse les noms des éditeurs toutes les fois que ce renseignement pouvait présenter une utilité. Nous avons tenu compte *des dates* des compositions telles qu'on les trouve dans les ouvrages

de Schindler, Wegeler, Ries, Kanne, Schlosser, Gerber. Nous avons encore extrait les articles critiques du temps, repandus dans l'immense recueil de la gazette musicale universelle de Leipsic, commençant à l'année 1798 — 51 volumes in-quarto. Les dates de ces articles peuvent en quelque sorte suppléer les dates des compositions, parce qu'ils suivirent le plus souvent d'assez prés leur publication. Aucune composition ne saurait du moins être postérieure à la date de l'article critique qui en rend compte; c'est déjà quelque chose. C'est la première fois qu'on s'avise de restituer les dates par ce moyen. Ces critiques, le plus souvent *absurdes*, presque toujours au-dessous de leur sujet, ont l'intérêt de prouver combien Beethoven fut au-dessus de son époque, combien il devina juste l'avenir de son art. Quel ne fut le génie de cet homme pour répondre par de nouveaux chefs-d'oeuvre, qui n'étaient pas plus compris, au haro général dirigé contre lui! On ne se persuade plus bien réellement *aujourd'hui*, que des *jugements pareils* aient pu se prononcer, que des esprits supérieurs aient pu être aveugles à ce point!

Les intitulés des ouvrages de Beethoven se partagent quatre langues — le français, l'allemand, l'italien, le latin (Messe en *ré*). Nous avons conservé les intitulés originaux, une traduction, littérale même, pouvant en altérer le caractère si non le sens. Les données anecdotiques extraits d'ouvrages allemands, sont suivis d'une traduction en français, nous n'avons pas traduit les articles critiques du temps, parce que la lettre y importe plus que l'esprit et ne pouvait se rendre. Pourquoi d'ailleurs ne point citer l'allemand dans

un livre écrit en français, comme on a toujours cité sans inconvénient le français dans les livres allemands?

On a douté de l'authenticité de Schindler. On peut lui préférer Wegeler et l'autorité de Ries, mais on est bien obligé d'accepter ce qu'il dit toutes les fois qu'il est seul à le dire et qu'il n'y a pas de raison *connue* pour douter de sa véracité. «Quisquis *praesumitur* bonus donec probetur *contrarium*.» Nous n'entendons pas y comprendre le récit débité par Schindler p. 161, auquel la personne intéressée nous a dit vouloir donner un démenti, les preuves du contraire en mains. Il ne faut pas oublier que Schindler entoura Beethoven pendant quatorze ans, et qu'il en serait le biographe le plus complet rien que pour nous avoir conservé les correspondances et autres documents authentiques qu'on ne posséderait pas sans lui.

Pour démontrer le côté pratique d'un catalogue raisonné de l'oeuvre de Beethoven nous dirons un mot des erreurs où sont tombés, entre autres critiques, M. Fétis et M. Scudo.

On lit dans la Biographie des musiciens de M. Fétis, article Beethoven: «le catalogue renferme *six* Sonates pour Piano et Violoncelle.» On ne trouve six Sonates qu'en comptant la Sonate pour Piano et Cor op. 17, arrangée pour Piano et Violoncelle, comme elle l'a été pour Piano et Violon, pour Piano et Alto, pour Piano et Flûte. M. Fétis compte *six* Trios pour Piano, Violon et Violoncelle. Il fallait bien mentionner encore le Trio en un morceau composé en 1812 (lettre *a* de la troisième section du Catal.), les deux Trios posthumes, Trios dont l'authenticité est at-

testée par Ries (lettre *o*, quatrième section); les Variations pour Piano, Violon et Violoncelle op. 44, 121.

M. Fétis connait un Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle, puis un Quintetto pour Piano et instruments à vent. Le Quatuor est un arrangement du Quintetto. M. Fétis ne dit pas que le *sixième* Concerto de Piano est un arrangement du célèbre Concerto de Violon op. 61. La chose en valait pourtant la peine. M. Fétis compte *cinq* Trios pour Violon, Alto et Violoncelle. Il y en a quatre op. 3, 9 (trois Trios). M. Fétis aura pensé à la Sérénade pour Violon, Alto et Violoncelle op. 8. Autant valait lui laisser son nom de Sérénade comme à la Sérénade pour Flûte, Alto et Violoncelle op. 25 dont M. Fétis ne change pas l'intitulé.

Il n'y a 17 Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle qu'en comptant la grande fugue pour deux Violons, Alto et Violoncelle op. 133, comme 16e Quatuor. Il fallait expliquer cela d'autant que la fugue faisait dans l'origine partie du 14e Quatuor.

M. Fétis connait *trois* Quintetti de Violon. Il y en a deux, op. 4 *mi bé mol*, op. 29 *ut majeur*. M. Fétis aura vu dans les catalogues un Quintetto op. 104. Ce Quintetto est un arrangement de Beethoven du troisième Trio de Piano, *ut mineur*, op. 1. M. Fétis donne à deux Ouvertures des intitulés allemands qu'elles ne portent pas et à ces intitulés un sens qu'ils n'ont pas. L'Ouverture en *ut* opéra 115, M. Fétis l'appelle *Nahmensfeier* et traduit: «*de la fête patronale.*» Le manuscrit autographe de l'Ouverture que nous avons vu entre les mains de M. Charles Czerny à

Vienne, porte : *am Nahmenstage unseres Kaisers Franz* (le jour de fête de notre empereur François), ce qui veut dire que si l'Ouverture ne fut pas écrite ce jour par Beethoven, il en conçut du moins à cette occasion l'idée. Aussi faut-il ne point la confondre avec l'Ouverture op. 124, écrite pour l'inauguration du théâtre de la Josephstadt à Vienne, le jour de fête de l'empereur François, 3 octobre 1822.

Aucune édition de l'Ouverture op. 115 ne porte l'intitulé «*Nahmensfeier*». — L'Ouverture en *ut*, opéra 124, M. Fétis l'appelle : *die Weihe des Hauses*, traduction : «de la dédicace du *temple*,» quand il n'y a de temple qu'un théâtre de vaudeville. Ni la partition, ni aucune autre édition de l'Ouverture, ne porte l'intitulé que lui donne M. Fétis sans l'avoir compris : «*Haus*» étant le synonyme de salle de spectacle. M. Fétis parle de l'Ouverture de Léonore, puis de l'Ouverture caractéristique op. 138, qui est la première Ouverture de Léonore ; il ne dit mot de la variante de la seconde Ouverture de Léonore, qu'il faut envisager comme une troisième Ouverture en *ut* de l'opéra et qui méritait bien une mention.

Au nombre des oeuvres posthumes, M. Fétis cite l'Octuor pour instruments à vent, citation de catalogue *de magazin de musique* servant à apprendre *comment il ne faut pas faire* en matière de critique. Si M. Fétis avait seulement lu la *première* mesure de l'Ottetto, il eût reconnu son identité avec le Quintetto de Violon op. 4, composé en 1796. On ne comprend pas plus comment M. Fétis trouve 13 oeuvres de pièces *de différents caractères pour Piano*, qu'il nomme : *Andante, Fantaisies, Bagatelles, Préludes, Rondo, Danses;* vingt

thèmes variés pour Piano; 22 autres pour Piano avec accompagnement de Violon, de Violoncelle *ou* de Flûte, enfin 74 (!) pièces pour le chant avec accompagnement de Piano. Un seul coup d'oeil sur la table générale à la fin de notre Catalogue, qui repose sur des preuves et non point sur des assertions volontaires, démontre l'inexactitude des chiffres de M. Fétis.

M. Scudo (Revue des deux mondes, 12 octobre 1850) compte hardiment 49 Sonates de Piano. Il y en a 32; en ajoutant les six Sonates et Sonatines qui datent de l'enfance de Beethoven (troisième section du Catalogue, lettres *d*, *e*, *f*), on en trouve 38; en y ajoutant les dix Sonates pour Piano et Violon, les cinq Sonates pour Piano et Violoncelle et la Sonate pour Piano et Cor, on arrive à 54 Sonates en tout, mais non point au chiffre de M. Scudo.

A en croire M. Scudo, Beethoven aurait traité *tous* les genres *depuis le simple caprice de Flûte*, crescendo. Il n'y a de Flûte qu'une Sérénade pour Flûte, Alto et Violoncelle op. 25, qui n'est ni un caprice, ni un simple caprice. Beethoven n'a pas écrit de morceau *à la capella;* il n'a donc pas absolument traité *tous* les genres depuis le simple caprice de Flûte, expression d'une assez grande légèreté, quand il s'agit d'un maître comme Beethoven, passe pour Toulou. Un simple caprice de Flûte comporte l'idée d'une pièce écrite pour une seule et unique Flûte. Cette idée, pleine de charmes pour les joueurs de Flûte, Beethoven ne l'eut pas.

M. Scudo donne au Quatuor en *la mineur* op. 132, le chiffre d'oeuvre 12, ce qui place une oeuvre capitale de la dernière transformation du génie de Beethoven au rang des

productions de sa première manière. Les trois Sonates de Piano op. 10, M. Scudo les appelle les trois premières, en supprimant ainsi quatre Sonates des plus importantes op. 2 (trois Sonates) op. 7.

Après avoir établi que la Sonate en *ut dièze mineur*, raconte les amours de Beethoven et de Mademoiselle la comtesse Juliette Guicciardi, qu'il appelle *Madame* Guicciardi, M. Scudo rapporte ce mot de Beethoven: voulez-vous connaître l'idée fondamentale des *deux* Sonates op. 27 et 29? lisez la tempête de Sheakspeare. Or, nommer ces chiffres, ce n'est pas nommer *deux* Sonates, c'est en nommer *cinq*. Beethoven parla d'ailleurs de la Sonate en *fa mineur* op. 57 et de la Sonate en *ré mineur* qui n'est qu'*une* des trois Sonates comprises sous le double chiffre d'oeuvre 31 (29), v. ces chiffres au Catalogue et comparez *Sch.* p. 199. M. Scudo, tout en consacrant un article spécial à la Sonate en *ut dièze mineur*, ignorait donc que cette importante composition porte précisement le chiffre d'oeuvre 27 pour lequel il renvoie le lecteur à Sheakspeare. La Sonate ne saurait être l'histoire d'une passion de Beethoven et être encore la tempête de Sheakspeare; c'est cependant là le dilemme auquel M. Scudo arrive sans s'en douter.

Si M. Fétis, théoricien en juste renom, directeur d'un célèbre conservatoire; si M. Scudo, critique en vogue et dont les écrits ont plus d'un intérêt pour l'artiste comme pour l'amateur; si ces deux auteurs distingués ont pu errer à ce point, un catalogue critique de l'oeuvre de Beethoven peut ne pas être chose inutile.

On lit dans le journal des Débats du 17 janvier 1851:

on entendra enfin (société de S. Cécile) l'Ouverture de Beethoven (*ut majeur*) exécutée pour la première fois à Paris. Ce programme laisse le choix entre les six Ouvertures de Beethoven écrites en *ut majeur* (Prométhée, trois Ouvertures en *ut* de Léonore, les deux Ouvertures op. 115, 124).

Le N. 6 de la Révue et Gazette musicale de Paris 1851 annonce pour le second concert de la société S. Cécile, des fragments du *grand* Octuor de Beethoven. Nous avons vu que l'Octuor est identique avec le Quintetto de Violon op. 4.

Les programmes de concert mêmes auraient donc besoin de se régler sur un catalogue dont l'exactitude aurait été reconnue. Le célèbre Hummel qualifia la Symphonie en *ut mineur* de troisième, erreur relevée par la Gazette musicale universelle de Leipzic, 1829, p. 49.

Que les éditeurs d'Allemagne complètent notre Catalogue, des données biographiques, chronologiques et critiques qu'on doit pouvoir tirer de leurs archives. La moindre donnée authentique en pareille matière a son prix. Il n'y a pas jusqu'aux misérables deniers dont fut soldé si non payé telle production immortelle, qui ne concourent à faire comprendre combien le maître fut au-dessus de son temps, quelle fut en un mot sa grandeur. Combien furent payé les trois Quatuors op. 59, cette troisième génération du Quatuor comme Haydn est la première, Mozart la seconde? L'éditeur pourrait nous le dire. A-t-il bien réellement un intérêt de se taire?

Tout peut, tout doit se dire là où la mort et la gloire ont passé? —

Que les personnes compétentes reconnaissent dans le

travail ingrat que nous offrons au public, une pierre apportée à l'édifice, et nous ne jugerons point nos peines perdues.

Notre travail était achevé quand le catalogue thématique de Breitkopf et Härtel parut (mai 1851), lequel est pour les yeux ce que le nôtre est pour l'esprit. On consulte un catalogue thématique, on *lit* un catalogue critique, chronologique et anecdotique. Nous mentionnons à la fin du catalogue dans un Appendice à cet effet, les fautes et les lacunes du catalogue de Breitkopf, entreprise très-méritoire, qu'une reédition de la musique de chant de Beethoven comme nous l'avons indiquée plus haut, devrait suivre. Reposant sur d'autres sources, fait dans un but tout autre, dans un but critique; notre travail est entièrement indépendant du catalogue thématique de Breitkopf.

Au moyen de la table générale on trouvera une composition donnée avec la facilité dont on trouve un mot dans un dictionnaire.

ABRÉVIATIONS.

B. — Beethoven.
V. — Violon.
A. — Alto.
V^celle. — Violoncelle.
ar. en Quat. — arrangé en Quatuor (2 V., A. et V^celle).
ar. en Quint. — arrangé en Quintetto (2 V., 2 A. et V^celle).
A. M. Z, — Allgemeine musikalische Zeitung (gazette musicale universelle de Leipzic).
Sch. — Schindler (Biographie von Ludwig van Beethoven. Münster 1845).
Wegeler; Ries (Biographische Notizen über L. van Beethoven. Coblenz 1838).
Whistling (Handbuch der musikalischen Literatur. Leipzig 1844)
Weber (Carl Maria von), Hinterlassene Schriften. Leipzig 1850.
Ortlepp (Beethoven eine phantastische Charakteristik. Leipzig 1836).
Griepenkerl (Das Musikfest oder die Beethovener Novelle. Braunschweig 1841).
Bettina (Correspondance de Goethe et de M^d Bettina d'Arnim, traduction de l'allemand de Seb. Albin. Paris 1843).

CATALOGUE.

Wenn von der Musik als von einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte die Instrumental-Musik gemeint sein welche allein das eigenthumliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst ausspricht

Hoffmann, A. M. Z. 1810, *p.* 631.

PREMIERE SECTION.

COMPOSITIONS PORTANT DES CHIFFRES D'OEUVRE.

(Opera, opus).

Numeris regitur mundus.

Opéra.

1. 3 Trios pour P., V. et V^celle^ *mi bé mol, sol majeur, ut mineur*, dédiés au prince Lichnowski, composés en 1795.

Hercule au berceau.

Ar. pour 2 V., 2 A. et V^celle^. L'arrangement de Beethoven en Quintetto du 3^e^ Trio porte le chiffre d'oeuvre 104.

Ar. pour P. à 4 m. par Schneider pour P. à 2 m. par Winkler.

Ries, p. 84. Die Trios sollten zum ersten Male der Kunst-Welt in einer soirée beim Fürsten Lichnowski vorgetragen werden. Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders *Haydn*, auf dessen Urtheil Alles gespannt war. Haydn sagte viel Schönes darüber, rieth aber B. das in *C-Moll* nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für

Opéra.

das Beste hielt. Er hielt dafür: Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut.

TRADUCTION.

Les Trios furent exécutés pour la 1re fois à une soirée du prince Lichnowski. La plupart des artistes et amateurs de Vienne y étaient invités. On était surtout curieux de l'avis de Haydn qui en dit beaucoup de bien, mais conseilla à Beethoven de ne pas publier le 3e. B. le considérait comme le meilleur (ce Trio montre en effet plus de traces de son futur grand style que les deux autres); il fut dès lors persuadé que Haydn était envieux, le jalousait et ne lui voulait pas de bien.

A. M. Z. 1829, p. 86. Wie viele mögen in *den dreissig und einigen* Jahren seit es zuerst erschien an dem Werke Genuss gehabt haben! In diesen Trios spiegelt sich die fröhliche Jugend des Meisters noch ungetrübt, leicht und leichtfertig (?), obgleich der spätere tiefe Ernst und die zarte Innigkeit ihn schon zuweilen (und dann wie schön!) anwandelt. Ungeachtet man die Vorbilder der Mozartschen Klavier-Quartette erkennt (?), leuchtet doch B's Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit unverkennbar hervor und sprüht flakkernde, zündende Funken.

Rochlitz (A. M. Z. 1828, p. 488). Als B. die Trios herausgab und bald darauf die 1re Symphonie, da behandelte sie ein Rezensent als *confuse* Explosionen dreisten Uebermuthes eines jungen Mannes von Talent und der Rezensent war ein tüchtiger Musiker wohlbewandert und mauerfest sitzend in seiner Zeit und

Opéra.

ihrer Theorie. Wegeler, p. 29. Der berühmte Violoncellist Kraft machte B. in meiner Gegenwart aufmerksam, eine Passage im Finale des dritten Trio, sulla corda *g* zu bezeichnen und in dem zweiten Trio das Finale in $^2/_4$ und nicht $^4/_4$ zu schreiben. B. nahm solche Bemerkungen gern an». Des recherches dans les collections de musique inédite des grandes bibliothèques d'Allemagne, ameneraient peut-être la découverte de compositions inconnues de B., remontant aux vingt premières années de sa vie (1770 — 1790). Le savant M. Dehn, un des conservateurs de la bibliothèque royale de Berlin, pourrait sans doute vider cette question. Les trois premières Sonates de P. composées par B. à l'âge de 10 ans (lettre *f* 3e sect.) furent publiées en 1783 dans la «*Blumenlese*» de Speier, Wegeler p. 16; les 3 Trios op. 1 parurent en 1795. Pendant les douze années comprises entre les années 1783 et 1795 le maître ne dut point chômer et cet espace de temps ne peut être comblé par les trois Quatuors et les 2 Trios de Piano posthumes (lettres *i* et *o* 4e sect.); pas plus que par le Lied: *wenn jemand eine Reise thut* (v. op. 52), par la musique inédite d'un ballet chévaleresque (Ritter-Ballet) dont le manuscrit est en la possession du marchand de musique *Dunst* à Francfort, Wegeler p. 16. Les 3 cahiers de variations pour P. N. 1, 5, 13 (v. la 2de section du Catalogue) remontent encore à ces premiers temps pendant lesquels B. a dû produire plus que le peu que nous savons leur appartenir. Il faut donc supposer qu'un grand

Opéra.

nombre des *Lieder* réunis plus tard sous le même chiffre d'oeuvre, quelques compositions numérotées (2de sect.) et *posthumes* (4e sect.) sont antérieures aux Trios op. 1. Ces Trios sont la première publication *importante* de B., ils ne sont point sa première composition, encore pourraient-ils ne pas dater tout-à-fait de la même époque, le Trio en *sol* (le Largo et Scherzo exceptés) étant fort distancé par les deux autres.

La figure du final du 2d Trio est bâtie sur un *sol* grouppé en doubles croches dans la partie de Violon, laquelle figure dans la partie du Piano devient *sol* et *la*, sans doute, parce que le mécanisme des clavecins du temps, ne permettait pas de marteller avec netteté la même note dans un mouvement rapide. Pourquoi sans cela B. eût-il apporté une modification à la figure principale dans la seule partie du Piano?

2. 3 Sonates pour P. *fa mineur*, *la majeur*, *ut majeur*, dédiées à *Haydn*, compos. en 1796. Ries, p. 125, les appelle une oeuvre de géant (Riesen-Sonaten). Wegeler, p. 29: B. spielte dem Veteranen Haydn seine ihm dedicirten Sonaten beim Fürsten Lichnowski vor».

Le chevalier Seyfried a ar. à gr. orchestre le Largo de la 2de et l'Adagio de la 3e, l'Adagio de la 1re a été ar. pour le chant avec ac. de P. (Die Klage) Wegeler, p. 69, l'Allegro sur le texte de Schiller: «Sehnsucht,» l'Adagio de la 2de S. sur le texte: «schau ich in's Auge ihr» et le Scherzo par Silcher sur le texte: «Wiedersehen».

Ar. en Quatuors, pour P. à 4 m. par Schwencke.

Opéra.

3. Trio pour V., A. et V^celle *mi bé mol*, composé en 1796. Voyez au sujet de l'origine du Trio la remarque à la fin de l'opéra 18, (Wegeler, p. 30).

Ar. en S. pour P., V. et V^celle obligés, voy. op. 64.

Pour P. à 4 m. par Stegmann, à 2 m. par Winkler. Les deux menuets séparément pour P. à 4 m. v. la 3^e section, N. 3.

4. Quintetto pour 2 V., 2 A. et V^celle *mi bé mol*, comp. en 1796. Le 3^e morceau (Minuetto quasi Allegretto) est bien plus Scherzo que les Scherzo des Trios op. 1; il tire un véritable feu d'artifice de *humour* beethovénien. Ce morceau est le fils aîné de l'intéressante famille des Scherzi qui, des Trios op. 1, s'étend par de-là le Septuor, jusqu'à la seconde Symphonie; forme nouvelle que les plus hautes destinées de la fantaisie attendaient dans le style de la seconde et de la troisième manières dès la 3^e Symphonie; dès le 7^e (Quatuor *fa majeur* op. 59); dès la 4^e Sonate pour P. et V. (*fa majeur* op. 24); dès la 12^e S. pour P. seul, op. 26. Le Minuetto-Scherzo du Quintetto op. 4 a deux Trios. Il n'y a point d'exemple d'un second Trio de Menuet dans les Quatuors de Haydn, de Mozart, de Beethoven (comparez la Sérénade de B. op. 25, le Trio op. 3, le Trio de Mozart pour V., A. et V^celle, la Sérénade de Mozart pour 13 instruments à vent).

Ar. en S. pour P., V. et V^celle, voy. op. 63.

Pour P. à 4 m. par Klage, à 2 m. par Winkler.

L'Octuor posthume pour instruments à vent est identique avec ce Quintetto, v. la 4^e section.

Opéra.

5. 2 Sonates pour P. et V^celle^ *fa majeur*, *sol mineur*, dédiées au Roi de Prusse Frédéric Guillaume II, comp. en 1797 pour *Duport*, exécutées par B. et Duport à la cour du roi. Duport était le premier Violoncelliste du temps et auteur de l'essai sur le doigté du Violoncelle où l'on lit p. 171 : «Tout le monde connait le coup d'archet martelé ou staccato, c'est une affaire de tact et d'adresse. Il y a des personnes qui le saisissent tout de suite, d'autres ne parviennent jamais à le faire parfaitement. Je suis de ce nombre». On voit que dans ce temps, les artistes de premier ordre eux-mêmes, savaient être modestes. Ries, p. 109 : «B. erhielt eine goldene Dose mit Louisd'ors gefüllt ; er erzählte mit Selbstgefühl, dass es keine gewöhnliche gewesen, sondern eine wie sie Gesandten gegeben werde.

TRADUCTION.

B. reçut du roi une boîte en or remplie de Louis. Il racontait depuis, avec une certaine satisfaction, que la boîte n'avait point été une boîte ordinaire, mais de celles que l'on avait l'habitude de donner aux ambassadeurs.

Ar. pour P. à 4 m. (Cranz).

Pour P. à 2 m. par Winkler.

Pour P. et V.

Pour 2 V., A. et 2 V^celles^ par F. Ries (Dunst à Francfort).

6. Sonate (facile) pour P. à 4 m., *ré maj.*, comp. en 1797.

Ar. pour P. à 2 m. par Winkler.

Opéra.

Pour P. et Flûte (ou V.) par Burchard (Simrock).

7. Sonate pour P., *mi bé mol*, déd. à la comtesse Keglevics.

Ar. en Quint. le Largo pour chant avec ac. de P. sur le texte: «Das Tagwerk ist vollbracht» (Breitkopf).

8. Sérénade pour V., A. et V^cello *ré majeur*, comp. en 1798.

Ar. par Beethoven en Notturno pour P. et Alto v. op. 42.

Pour P. à 4 m. (Cranz).

Pour P. à 2 m. par Winkler.

Pour 2 Violons.

Pour Guitarre et V. (ou flûte).

La Polonaise (Polonaise favorite) *fa majeur*. ar. séparément pour P. à 4 m.

9. 3 Trios pour V., A. et Violoncelle, *sol majeur*, *ré majeur* et *ut mineur*, déd. au comte de Browne, comp. en 1798.

Ar. en Sonates (grands Trios) pour P., V. et V^cello (Simrock), v. op. 61.

Pour P. à 4 m. par Stegmann.

Pour P. à 2 m. par Winkler.

Le 1^r Trio (Cologne chez Eck) et le 2^d (Bonn chez Mompour) ont été ar. pour P. et V.

10. 3 Sonates pour P., *ut mineur*, *fa majeur* et *ré majeur*, déd. à la comtesse de Browne, comp. en 1799.

Ar. pour P. à 4 m. par Schwencke.

Pour 2 V., A. et V^cello, la 1^re et la 2^de par Brand, la 3^e par F. Ries.

Opéra.

L'adagio de la 1re S. a été ar. par Bierey en choeur (agnus Dei) avec ac. d'orchestre, le largo de la 3e pour chant avec P. sur le texte: «Dein Auge weiss» (Breitkopf).

A. M. Z. 1799, p. 25. «Die Fülle von Ideen veranlasst B. noch zu oft (!) Gedanken *wild* auf einander zu häufen und sie vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, dass nicht selten eine *dunkle Künstlichkeit* oder eine *künstliche Dunkelheit* hervorgebracht wird (!)»

11. Trio pour P., Clarinette (ou Violon) et Vcelle *si bé mol*, dédié à la comtesse de Thun, comp. en 1799.

Ar. en Quintetto (Haslinger).

Pour P. à 4 m. par F. Schneider.

Pour P. à 2 m. par Winkler.

A. M. Z. 1799, p. 541: «B. *würde* bei einer *nichtgewöhnlichen* (!) *harmonischen* Kenntniss und Liebe zum ernsteren Satze viel Gutes liefern, wenn er immer mehr natürlich *als gesucht* schreiben wollte (!)».

12. Tre Sonate per il Clavicembalo o Fortepiano con un Violino, dedicate al Signore A. Salieri. *Ré majeur*, *la majeur*, *mi bé mol*.

Ar. en Quatuors concertants par Heinzius.

Pour P. et Flûte par Drouet (Dunst à Francfort).

Pour P. à 4 m. (Cranz).

Pour P. à 2 m. par Winkler.

L'Andante et le rondo de la 2de et l'Adagio de la 3e S. ont été ar. à gr. orchestre par le chevalier Seyfried (morceaux choisis de B. voy. op. 2).

Opéra.

L'Andante de la 2de S. a encore été ar. pour chant et P. sur le texte: «Mir bewahrt dein Busen» (Breitkopf).

«Eins seiner schwierigsten Werke» dit Gerber, ce qui est caractéristique du temps.

A. M. Z. 1799, p. 570: «Gelehrte Masse ohne gute Methode — keine *Natur*, kein *Gesang*, ein *Wald* wo man durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, erschöpft, ohne Freude herauskommt. Ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit (?) dass man alle Geduld verliert. Wenn B. sich nur mehr *selbst* (!) verläugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte; so *könnte* er bei seinem Talente (sic!) und Fleisse (bravo!) uns *sicher* recht viel Gutes liefern».

Ce dernier conseil donné à B., de renoncer à sa propre nature, devrait s'encadrer et se suspendre au-dessus du chevet de lit des harmonistes et directeurs de conservatoire «*in aeternam rei memoriam!*»

13. Sonate pathétique pour P., *ut mineur*, dédiée au prince Lichnowski.

Ar. en Nonetto, en Quat. en Quint., à gr. orchestre par Dörfeldt, pour P. à 4 m. par Lickl, pour 2 V. par Hartmann, l'Adagio sur le texte: «Das Auge der Geliebten».

A. M. Z. 1800, p. 373: Nicht mit Unrecht pathetisch genannt, die S. hat wirklich (!) bestimmt leidenschaftlichen Charakter.

14. 2 Sonates pour P., *mi majeur*, *sol majeur*, dédiées à la baronne de Braun, comp. en 1799.

Opéra.

Ar. en Quat. par Bierey, pour 2 V. par Hartmann pour P. à 4 m. (Cranz); l'Allegretto (Scherzo) de la 1re S. a été ar. à gr. orchestre par Baldenecker (12 entr'actes, *Dunst* à Francfort).

15. Concerto (1r) pour P. et gr. orch. *ut majeur*, dédié à la princesse Odescalchi, payé 10 ducats. Schindler, p. 38.

B. affectionnait le Rondo qu'il composa deux jours avant le concert où il exécuta le concerto. A la répétition le clavecin se trouvait être d'un demi ton trop bas; B. le joua aussitôt en *ut dièze majeur* étant accompagné en *ut majeur*. Ries, p. 100. Wegeler, p. 36. Le Largo, la *bé mol*, a été publié séparément pour P. seul sous l'intitulé Adagio favori. La manière de B. de tirer parti du Piano à la reprise du motif (67e mesure du Largo) est le point de départ des riches accompagnements de l'école moderne. A ce titre seul déjà le morceau mérite la plus grande attention.

Ar. pour P., 2 V., 2 A., Vcelle et Basse (Simrock).

Pour P., 2 V., A. et Vcelle.

Pour 2 P. pour P. à 4 m.

16. Quintetto pour P., Clarinette, Hautbois, Basson et Cor, *mi bé mol*, comp. en 1801. Ries, p. 79: «B. spielte es einst mit dem berühmten Oboisten Ram. Bei einem Halt im Rondo fing B. an zu phantasiren wobei er das Rondo als Thema nahm. Die Begleitenden waren ungehalten, Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es possirlich aus, wenn die Herren die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und wieder

Opéra.

abnahmen. Endlich war B. befriedigt und fiel in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt».

TRADUCTION.

Un jour B. joua le Quintetto avec le célèbre hautbois Ram. A un point d'orgue du Rondo, B. se mit à improviser. Les accompagnateurs s'en formalisèrent (irritabile genus vatum!), Ram s'en fâcha même tout de bon. Guettant le moment de la rentrée, portant à chaque instant leurs instruments à la bouche et les déposant aussi souvent, ils faisaient tous assez triste figure. De guerre lasse B. rentra enfin dans le Rondo. L'auditoire fut ravi.

Ar. par B. en Quatuor pour P.. V., A. et V^celle.

Ar. en Quintetto pour 2 V., 2 A. et V^celle par Khyrn, en Quatuor, pour 2 P. par Czerny, pour P. à 4 m. par Schneider, pour P. à 2 m. par Winkler.

17. Sonate pour P. et Cor, *fa majeur*, dédié à la baronne de Braun, comp. en 1800 la veille d'un concert du corniste Punto à Vienne où B. l'exécuta avec lui. Ries p. 82. Un serf des Esterhazy, Stich, s'était évadé. Il rapportait d'Italie le nom de Punto (traduction de Stich) et un talent. Ce Duo au petit pied compte d'autres aventures, il fut arrangé par Ebers pour 2 V., A., V^celle, Basse, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors (André à Offenbach); pour 2 V., 2 A. et V^celle; pour P. et Flûte (ou V.); pour Harpe et Cor (ou V^celle) par Stockhausen (Frey à Paris), enfin l'éditeur Cranz le jugea digne d'être nommée Sonate favorite dans l'ar. à 4 m. qu'il en publia.

Opéra.

Habent sua fata libelli. Ce Duo se trouvait être à la hauteur des contemporains parce qu'il avait été écrit dans quelques heures.

18. 6 Quatuors pour 2 V., A. et V^cello *fa majeur, sol majeur, ré majeur, ut mineur, la majeur, si bé mol;* dédiés au prince Lobkowitz, duc de Raudnitz. Le 3^e^, *ré majeur*, est le 1^r^ en date et le 1^r^ publié *fa majeur*, le 3^e^, Ries, p. 103. Il est probable que les trois premiers Quatuors qui parurent chez Mollo à Vienne datent de 1801. A. M. Z. 1801, p. 800: «Unter den neu erschienenen Werken zeichnen sich vortreffliche Arbeiten von B. aus, drei Quartette geben einen vollgültigen Beweis für seine Kunst, doch müssen sie öfters und sehr gut gespielt werden, da sie *sehr schwer* und keinesweges populär sind».

L'oeuvre capitale de ces Quatuors a eu le temps de se faire *populaire;* elle constitue aujourd'hui une partie intégrante du répertoire de la haute musique de chambre, elle marche l'égale des plus grands phénomènes en littérature de tous pays, elle est une des colonnes plantées par B. dans l'histoire pour mesurer le chemin parcouru par son esprit. Si l'artiste y est à son aise; l'amateur même croit aujourd'hui pouvoir leur faire visite sans danger.

Ar. en 6 gr. Sonates pour P., V. obligé et V^cello^ *ad libitum* (Simrock à Bonn).

A. M. Z. 1806, p. 670: «Es sollte angegeben sein dass diese Sonaten die rühmlich bekannten Quartette sind, an denen man sich trotz ihres *Herben* und *Wi-*

Opéra.

derhaarigen (!) *kaum* satt hört. Klavierspieler die für sich glänzen und durch Passagenwerk sich selbst gefallen wollen, mögen sie liegen lassen».

Wegeler, p. 30: «1795 trug Graf Appony B. auf gegen ein bestimmtes Honorar ein Quartett zu componiren, deren er bisher noch keins geliefert hatte. B. machte sich zweimal ans Werk, allein beim ersten Versuche entstand ein grosses Violin-Trio, op. 3, beim zweiten ein Violin-Quintett, op. 4. Ries, p. 85; ich fragte einst Haydn warum er kein Violin-Quintett geschrieben und erhielt die Antwort: er, Haydn, habe immer mit 4 Stimmen genug gehabt; er habe angefangen, es sei aber aus einem Versuche ein Quartett, aus dem anderen eine Sonate geworden».

19. Concerto (2^d) pour P. avec ac. d'orch. *si bé mol*, comp. en 1801, dédié à M. de Nikelsberg-Nikl, Edlem von Nikelsberg.

Ar. pour P. à 4 m. par Gleichauf.

20. Grand Septuor pour V., Clarinette, Cor, Basson, Alto, V^celle^ et Contrebasse, *mi bé mol*. Payé 20 ducats, Sch. p. 38. L'édition de Peters à Leipzic porte la dédicace de l'impératrice Marie Thérèse, femme de François I et qu'il ne faut pas confondre avec la grande Marie Thérèse morte en 1780 quand B. avait 10 ans.

Ar. par B. en Trio pour P., Clarinette (ou V.) et V^celle^ concertants, dédié au docteur Schmidt (1802, Haslinger) v. op. 38. Cet arrangement est à plus d'un point remarquable; B. y remplace le trait ascendant du Violon dans le Scherzo, par une gamme du P. qui

Opéra.

comprend aussi les notes intermédiaires; il donne le chant du Trio au P. et non point au V^celle^. B. a encore ar. le Septuor pour 2 V., 2 A. et V^celle^, ar. très-remarquable. Ries, p. 93.

Ar. en Nonetto, en Quat. pour P., V., A. et V^celle^ par Schwencke, pour P. et V. pour P., Flûte, V. et V^celle^, par Hummel, pour P. à 4 m., à 2 m. par Hummel, Liszt, Winkler, pour 2 P. à 8 m.

L'Adagio a été ar. pour chant avec P. sur le texte: «Schuldlos wie Veilchenblüthe».

21. Symphonie (1^re^) à gr. orch. *ut majeur*, dédié au baron van Swieten, ex-médecin de corps de l'impératrice Marie Thérèse, comp. en 1801, payée 20 ducats. Sch. p. 38.

«Wahrscheinlich seine gefälligste und populärste — *Gerber*. Die herrliche, klare, feurig strömende — *Weber*. Eine herrliche Kunstschöpfung, alle Instrumente sind trefflich benutzt; ein ungemeiner Reichthum schöner Ideen ist darin prächtig und anmuthig entfaltet und doch (!) herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht».

A. M. Z. 1805, p. 321. «Wurde ernsthaft und warnend bezeichnet als ein aus Bizarrerie bis zur Karrikatur hinaufgetriebener Haydn». A. M. Z. 1828, p. 488.

Ar. en Nonetto en Quint. en Quat. Pour P. et V. pour P., Flûte, V. et V^celle^, par Hummel, pour P. à 2 m. par Hummel, Winkler, à 4 m. pour 2 P. à 8 m.

22. Grande Sonate pour P. *si bé mol*, déd. au comte de

Opéra.

Browne brigadier au service de Russie, comp. en 1802, payée 20 ducats. Sch. p. 38.

Le comte de Browne pourrait avoir été le fils de l'ancien gouverneur général de Livonie, Irlandais d'origine, dont la famille faisait de fréquentes visites à Vienne où elle a pu connaitre B. Le brigadier était encore en 1802 propriétaire du château de Smilten en Livonie aux ruines mêmes duquel cette splendide production survivra. La Livonie reclamerait ainsi l'honneur de la dédicace d'une oeuvre capitale de B. Comparez la gazette livonienne l'Inland, 1851, N. 34 et la dédicace des Variations 10 *a*, 2de section.

Ar. pour P. à 4 m. (Cranz).

23. Sonate pour P. et V. *la mineur* déd. au comte Moritz Fries.

Ar. en Quatuor, en Trio pour V., A. et V^{celle} pour P. à 4 m. (Cranz) à 2 m. par Winkler.

A. M. Z. 1802, p. 569: «Der originelle, feurige, kühne Geist B's wird sich *immer mehr* klar; fängt immer mehr an alles Uebermaas zu verschmähen, tritt immer wohlgefälliger hervor. Strenger Ordnung, Klarheit und sich selbst gleich und treu bleibende Ausführung.

24. Sonate pour P. et V. *fa majeur*, dédiée au comte Ferdinand Fries. A. M. Z. 1802, p. 569.

Ar. en Quatuor, pour P. à 4 m. (Cranz) à 2 m. par Winkler, l'Adagio pour chant et P.

Whistling donne le chiffre 24 au Lied: «Wachtelschlag», v. le N. 24 2de section.

Opéra.

25. Sérénade pour Flûte V. et A., *ré majeur*, comp. en 1802.

Ar. pour P. à 4 m. (Cranz); par Moscheles: «Serenata aggiustata per P. à 4 mani, Lipsia presso Klemm».

Ar. pour P., Flûte (ou V.). Cet arrangement *revu* par B. (Péters à Leipzic) porte le chiffre 41, v. le N. 25, 2^de^ sect. Comme le Septuor, la Sérénade fut d'abord publiée en deux livraisons dont la 2^de^ commence comme dans le Septuor par le thème varié. On avait dans le temps le goût de ces pièces en beaucoup de morceaux. Le Septuor est le sommet de ces anciens patrons, le Scherzo y remplace le second Menuet en usage (Sérénade de Mozart pour 13 instruments à vent).

26. Sonate pour P. *la bé mol*, dédiée au prince Lichnowski, comp. en 1802.

Ar. pour 2 V. par Hartmann, pour P. à 4 m., la marche funèbre à gr. orch., l'Andante pour chant et P. par Griepenkerl (Leibrock à Brunsvic), par Silcher sur un autre texte (Zumsteeg à Stuttgart). B. déjà cherchait un texte, Wegeler, p. 48.

A. M. Z. 1802, p. 651: «Möchte doch wohl stellenweise allzu *künstlich* gearbeitet sein. Das soll aber keinesweges von dem wahrhaft grossen, düsteren und prachtvollen Harmonie-Stück (?) gesagt sein (*marcia funebre sulla morte d'un Eroe*), denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache (!) v. N. 26, 2^de^ sect. Ries, p.

Opéra.

80. Der Marsch entstand aus den grossen Lobsprüchen womit der Trauer-Marsch aus Paer's Oper Achilles von den Freunden B's aufgenommen wurde».

TRADUCTION.

Les éloges données par les amis de B. à la marche funèbre de l'opéra de Paer: Achille, donnèrent à B. l'impulsion d'écrire la marche funèbre de la Sonate.

27. Sonate quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte, dedicata à Sua Altezza la signora principessa Giovanna Lichtenstein, nata Langravia Fürstenberg. N. 1, *mi bé mol.*

Le 1ᵉʳ morceau ar. en Quint. (Simrock) pour chant sur le texte du «Kyrie».

A. M. Z. 1802, p. 650: «Das Presto am Ende ist wie der gewöhnliche, rauschende Schluss bei in das grosse gearbeiteten italienischen Opernarien (?)».

Sonate quasi una Fantasia dedicata alla Damigella contessa Giulietta Guicciardi (Vienna presso Cappi). N. 2, *ut dièze mineur.*

Le 1ᵉʳ morceau a été ar. pour le chant par Griepenkerl (Leibrock à Brunsvic) et sur le texte du Kyrie à gr. orch. par Bierey, pour 2 V. par Hartmann, l'Allegretto en Quatuor.

A. M. Z. 1802, p. 650: «Aus *einem Marmorblock* gehauen. Es ist wohl nicht möglich, dass irgend ein Mensch dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht durch das Adagio ergriffen, allmählig immer höher geleitet, dann durch das Presto agitato so

Opéra.

innig bewegt und so hoch gehoben werden sollte, als er durch freie Klaviermusik nur zu heben ist».

28. Sonate pour P. *ré majeur* dédiée à M. de Sonnenfels, comp. en 1802.

Ar. en Trio pour V., A. et V^celle par Uber, en Quintetto par F. Ries, en Quatuor par Bierey.

A. M. Z. 1802, p. 190; «Der erste und dritte Satz bis zum Seltsamen und Abentheuerlichen *eigen* (?)».

29. Quintetto pour 2 V., 2 A. et V^celle *ut majeur*, dédiée au comte Ferdinand Fries, comp. en 1802, 2^d et dernier Quintetto original. Composition capitale. Le final $^6/_8$ est une des conceptions les plus poétiquement fantasques de l'oeuvre de B. J'ai eu vingt idées pour en rendre le sens, je les trouve toutes trop médiocres pour être soumises au public. Ce merveilleux presto $^6/_8$ est coupé d'un Andante con moto scherzoso (18 mesures), proposé deux fois (en *la* et en *ut majeur*), espèce de récitatif qui jette comme un défi dans ce monde de fées aux pieds légers. Ce prodigieux final trouvera sans doute son monographe.

Sicut nubes, quasi naves, velut umbra!

Le terme «*scherzoso*» donné au petit Andante, se rencontre *trois* fois dans B. (S. pour P. et V. op. 23, 4^e Quatuor: *Andante scherzoso più Allegretto; quasi Allegretto*) comparez la Sérénade op. 25 (Allegretto *scherzando* e vivace, un intérim de Menuet). Ries, p. 120: «Das Quintett war an Breitkopf verkauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei Ar-

Opéra.

taria. Es war in einer Nacht abgeschrieben worden und hatte unzählige Fehler, es fehlten ganze Takte. B. benahm sich hiebei auf eine feine Art. Er begehrte Artaria solle die 50 bereits gedruckten Exemplare mir (Ries) zum Verbessern schicken, gab mir aber den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehre Linien so zu durchstreichen, dass es unmöglich sei ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Artaria musste, um einem Prozess vorzubeugen, die Platten einschmelzen».

Ar. en Trio pour V., A. et V^celle, pour P. à 4 m., par Winkler à 2 m., v. op. 31, 87, le N. 29, 2^de sect. Le final a été ar. séparément pour P. à 4 m. par Schmidt (Berlin chez Trautwein). Cet ar. est dédié à Mendelssohn.

30. 3 Sonates pour P. et V. *la majeur*, *ut mineur*, *sol majeur*, dédiées à S. M. L'Empereur Alexandre.

Ar. en Quint., la 1^re et la 3^e par Heinzius, la 2^de par F. Ries, pour P. à 4 m. (Cranz) par Winkler à 2 m. pour P. et Flûte par Drouet, l'Adagio de la 2^de pour chant par Silcher (Gruss der Seelen).

A. M. Z. 1828, p. 560: «So gut in ein Quartett verwandelt, dass niemand vermuthen möchte, es sei etwas Anderes gewesen».

Trois chefs-d'oeuvre. La S. en *ut mineur* est une de ces productions capitales qui décident d'une époque dans les arts. La grande aveugle du temps, la gazette musicale universelle de Leipsic, n'en parle pas; elle se contente de ne pas comprendre la 1^re des trois Sona-

Opéra.

tes, A. M. Z. 1803, p. 77: «B's nicht ganz werth (!), der erste Satz hat nicht den schönen Fluss von Gedanken den man in B's späteren Arbeiten antrifft, es fehlt ihm ein bestimmter Charakter. Die Variationen sind auch nicht gelungen (?). Die auf der letzten Seite, 13 Takte hindurch, dauernde Spielerei mit der verminderten Septime und übermässigen Sexte, ist B's unwürdig. Das Adagio ist schön (sic!) im melancholischen Charakter». La tournure donné au motif dans le dernière Variation respire au contraire une tendresse infinie; elle est un patron tout nouveau de Variation.

L'Adagio de la 1re Sonate est aussi bien un chef-d'oeuvre de goût et d'expression musicale, l'Adagio de la seconde, une incomparable scena ed aria pour P. et V. le plus beau morceau de B. en *la bé mol*, tonalité qu'il n'affectionna point. Cet Adagio est monumental, les deux instruments y sont traités avec un art merveilleux, ils ne font qu'un, l'expression en est élégiaque, mais c'est plus qu'une Didone abandonata, c'est un mausolée qui a eu raison des bonheurs de la terre (Adagio di sepolcro). La Sonate en *sol* est une ravissante pastorale pour 2 instruments, un tableau comme l'été de Calame.

31. 3 Sonates pour P. *sol majeur*, *ré mineur*, *mi bé mol*, dédiées à la comtesse de Browne, comp. en 1803. Ces Sonates portent dans la plupart des éditions et le chiffre 29 et le chiffre 31 en parenthèse. Il serait temps de biffer une bonne fois le chiffre 29 qui appartient notoirement au Quintetto en *ut*, v. op. 29.

Opera.

La troisième Sonate publiée séparément par Schott à Mayence porte dans cette édition le chiffre 58, v. op. 58.

La première Sonate a été ar. par Uber pour V., A. et V^celle, en Quatuor, arrangement qui n'est pas de B. comme le dit le catalogue thématique de Breitkopf p. 28. V. Ries p. 93. La 3^e Sonate a été ar. en Quatuor par Ferd. Ries, la 2^de et 3^e pour 2 V. par Hartmann, toutes les trois pour P. à 4 m. (Cranz).

Ries, p. 88. B. avait vendu les 3 Sonates au marchand de musique Nägeli à Zürie. Les épreuves qui lui avaient été expédiées fourmillaient de fautes, mais ce qui acheva de mettre B. en fureur, ce furent quatre malencontreuses mesures qui s'y trouvaient avoir été ajoutées à la fin du 1^r Allegro de la S. en *sol* après la 4^e mesure du dernier point d'orgue. B. avait prié Ries de déchiffrer les épreuves au Piano pendant qu'il s'occuperait d'autre chose; aux quatre mesures en plus, il faillit jeter Ries par terre, «wo steht das? zum Teufel!» s'écria-t-il. Ces quatre mesures qu'on trouve dans le livre de Ries, étaient une répétition du dernier commun dans la tonique, de la figure proposée après le point d'orgue dans la dominante. B. envoya aussitôt les S. à Simrock à Bonn pour en faire une autre édition. Il écrivit à ce sujet à Ries le billet suivant: «Es sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten versetzt, also mit Achtsamkeit! sonst ist die Arbeit wieder umsonst». Ch'a detto l'amato bene?

Opéra.

Ries, p. 93. Un soir, chez le comte Browne, on engagea B. à jouer la S. en *ré mineur*, qui venait de paraître. B. fit à la 53 et 54e mesure une faute, au lieu de descendre par grupetti de deux notes, il donna par mégarde 3 à 4 notes à chaque noire, effet qu'on eût produit en époussetant le Piano (es lautete als sollte ein Clavier geputzt werden). La princesse L. (Lobkowitz probablement) tappa B. pas trop doucement sur la tête en disant: si vous avez frappé l'élève d'un doigt pour une seule fausse note, il est juste que le maître reçoive son châtiment de toute la main quand il en fait plusieurs (B. avait frappé Ries du doigt, parce qu'il avait manqué à une autre soirée une note dans la S. pour P. et V. en *la mineur*, op. 23). Une analyse détaillée des 3 S. ne pourrait être que le sujet d'un travail monographique assez étendu que nous avons effleuré seulement.

12. «Sechs geistliche Lieder von Gellert, am Klavier zu spielen, dem Grafen Browne gewidmet (Simrock);» six cantiques avec P. texte de Gellert.

A. M. Z. 1804, p. 608: «Sehr gut, verschiedenes vortreffliche».

Ar. pour P. seul par Liszt.

Le «*Busslied*» *la mineur*, a été ar. par le prince N. Galitzin en Quintetto (Quintetto funèbre dédié aux mânes de B. St.-Pétersbourg chez Daviguon), voy. le N. 32 seconde section et la lettre *d*, quatrième section. Le Catalogue thématique de Breithopf, convertissant le N. 32, en chiffre d'oeuvre, range ici le Lied: «An

Opéra.

die Hoffnung», nous suivons le catalogue thématique de Hoffmeister.

33. Bagatelles pour P. comp. en 1813, 7 charmants petits morceaux.

Ar. pour Harpe et Flûte par Stockhausen (Frey à Paris), pour 2 V., A. et V^celle (Simrock).

34. Six Variations pour P., dédiées à la princesse Odescalschi née comtesse Keglevics, v. op. 7.

Le motif a été ar. pour 2 V., A. et V^celle (Simrock) et pour chant et P. (Abendlied).

A. M. Z. 1803, p. 556: «Es erregt schon ein günstiges Vorurtheil dass der *berühmte* B. der sonst die kleinen Piecen nicht unter die No. seiner Werke aufnimmt, dies bei gegenwärtiger gethan».

Chacune de ses Variations présente une tonalité et un rhythme différents, la 1^re^ est en *ré* $^2/_4$, la seconde en *si bé mol* $^6/_8$, la troisième en *sol majeur* $^4/_4$, la quatrième en *mi bé mol*, Tempo di Minuetto, la cinquième en *ut mineur*, Marcia Allegretto, la sixième en *fa* $^6/_8$ final. Ries raconte p. 24, que B. lui fit répéter la dernière Var. (Adagio du final) jusqu'à dix fois. Il n'était jamais content de l'expression de la cadence (5^e^ mesure avant la fin), bien que Ries fût persuadé qu'il la jouait aussi bien que B. C'est là un exemple de l'attention à prêter aux moindres détails dans B. Cette cadence n'arrêterait personne aujourd'hui.

35. Variations pour P., dédiées au comte Morits Lichnowski, comp. en 1804, motif du ballet de Prométhée de Beethoven.

Opéra.

«Werden sehr gelobt», dit naïvement *Gerber*.

A. M. Z. 1804, p. 338: «Wie manche Oper giebt es über die sich nicht *halb* so viel sagen liesse. Unerschöpfliche Einbildungskraft, originelle Laune, tiefes, inniges Gefühl». Article de fond.

36. Symphonie (2de) *ré majeur*, dédiée au prince Lobkowitz, exécuté epour la premiere fois à Vienne en 1800, Gerber dit en 1806, v. A. M. Z. janvier 1805: «Die neueste Symphonie von B., *D-Dur*, wurde zweimal gegeben (à Leipzic en 1804).

A. M. Z. 1804, p. 776: «Würde ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen und Aufopferung mancher, denn doch gar zu seltsamer (?) Modulationen gewinnen».

A. M. Z. 1805, p. 216: «Wir finden das Ganze zu lang (!) und Einiges überkünstlich; der allzuhäufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schöner Stellen. Das Finale ist allzu bizarr, wild und grell (!) Aber das wird überwogen durch den gewaltigen Feuergeist der in diesem kolossalen Produkt weht, durch den Reichthum neuer Ideen, die durchaus originelle Behandlung und die Tiefe der Kunstgelehrsamkeit».

A. M. Z. 1828, p. 480: «Spazier, in der Zeitung für die elegante Welt, nennt die Symphonie ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unhändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend (im Finale) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich (?) wüthend um sich schlägt. Und doch war

Opéra.

Spazier ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter Mann, als Musiker kannte er Alles was in seiner Zeit vorzüglich galt». Rochlitz cite ce jugement absurde d'un homme distingué comme une preuve combien peu le génie est compris par les contemporains. Comparez op. 125 et la manière dont la Symphonie avec choeurs fut jugée. Le contemporain est le contemporain, l'artiste marche et atteint de plus hautes cimes; le contemporain reste le même, il est immuable, une négation permanente.

Ar. en Nonetto par Ebers, en Nonetto et en Quint. par F. Ries, en Quatuor pour P., Flûte, V. et V^elle par Hummel. Le plus remarquable arrangement de la Symphonie est de B. lui-même pour P., V. et V^elle, Trio qui fait un excellent effet, un modèle du genre. A. M. Z. 1806. Ar. encore pour 2 P. à 8 m., pour P. seul, pour P. et V., le Larghetto pour chant et P.

Ries p. 77 : In der mir von B. geschenkten eigenen Handschrift der Partitur ist im Larghetto etwas sehr Auffallendes. Das Larghetto ist so schön, so rein und freundlich gedacht, die Stimmenführung so natürlich, dass man sich kaum denken kann, es sei je etwas daran geändert worden. Der Plan war auch von Anfang an, wie er jetzt ist, allein in der zweiten Violine ist beinahe schon in den ersten Linien, ein sehr bedeutender Theil der Begleitung und an einigen Stellen auch in der Altviole geändert, jedoch Alles so vorsichtig ausgestrichen, dass ich trotz vieler Mühen, nie die Original-Idee habe herausfinden können. Ich habe

Opéra.

B. danach gefragt, der antwortete aber trocken : *so sei es besser.*

TRADUCTION.

B. avait fait cadeau à Ries de la partition autographe. Dans le Larghetto qu'on dirait n'avoir jamais pu être changé, se voyait une variante dans la partie du 2^{d} Violon et de l'Alto, mais si bien raturée que Ries ne put la démêler. Quand il en parla à B. celui répondit sèchement : c'était mieux comme ça.

Comparez les fac-simile de changements dans la 9^{e} Symphonie avec la suscription en français : *meilleur*, dans Sch. p. 139. Beethoven aimait à revenir sur ses ouvrages ; Schindler dit p. 36 qu'il employait pour retoucher une composition importante, le tiers environ du temps qu'il lui avait fallu, pour la produire.

MOUVEMENTS.

B. entendait que l'Allegro se maintint dans le même mouvement et que ce mouvement ne fut point trop rapide pour ne rien faire perdre au morceau de sa sévère dignité. Le Larghetto, au contraire, B. aurait voulu le savoir accidenté de mouvements divers, correspondant aux situations du morceau qui est très long (274 mesures). Cet avis de Schindler nous semble mériter la confiance et répondre aux idées qu'on peut supposer à B. avoir voulu exprimer dans le Larghetto, tableau d'amour contenté, dans lequel, seul de son oeuvre, on dirait B. avoir pris une part active. C'est le jardin d'Armide transplanté à l'orchestre, où chaque fleur, chaque feuille parle du bonheur que donne

Opéra.

l'amour. Dans son exemple de musique du Larghetto qui comprend 20 mesures, Sch. désigne des termes *Lento*, *poco Lento*, *poco accelerando*, *accelerando*, *poco allegretto*, telles doubles croches. Les termes *poco accelerando*, *meno accelerando*, *in tempo*, suffiront pour accidenter le terrain merveilleusement fleuri du Larghetto, unique en musique pour son expression amoureusement badine.

Sch. p. 235: Der erste Satz verändert die Bewegung nirgends und ist diese keine schnellere als man unter der einfachen Bezeichnung *Allegro* verstehen soll. Bei einem zu schnellen Tempo verliert sich der *Ernst* und die diesem ganzen Satze innwohnende *Würde*. Das Larghetto wechselt oft die Bewegung und ist oft Allegretto bis das Thema in *A-Moll* beginnt, wo die *erste* Bewegung des Larghetto wieder eintritt. Die Phrase in *C-Dur ff* wird etwas rascher, wodurch ihre Kraft und Wirkung erhöht wird. Auf diese Weise vorgetragen enthält dieser lange Satz eine wunderbare Färbung von Anmuth, Würde und Ernst, die nicht in dem Grade zu erreichen ist, wenn das Tempo stets dasselbe bleibt. Das Orchester wird bei diesem Vortrage in beständiger Spannung erhalten und die Ausführung leicht, wenn die Leitung *sicher* und *bestimmt* ist.

37. Concerto (3e) pour P. avec ac. d'orch., *ut mineur*, dédié au prince Louis-Ferdinand de Prusse. Exécuté la première fois à Vienne en 1804 par Ries sous la direction de Beethoven.

Gerber dit: Vielleicht das Höchste dieser Art von

Opéra.

Kunstwerken. A. M. Z. avril 1805: Gehört zu den bedeutendsten Werken des genialen Meisters. Article de fond.

Ries p. 113: B. hatte mir das Manuscript gegeben um damit zum ersten Male öffentlich als sein Schüler aufzutreten. B. dirigirte und drehte mir um. Ich hatte ihn gebeten mir eine Cadenz zu componiren, er wies mich an, selbst eine zu machen. Er war mit meiner Composition zufrieden und änderte wenig. Eine brillante, aber sehr schwierige Passage, die ihm zu gewagt schien, sollte ich ändern. Die neue befriedigte mich nicht. Ich konnte es nicht über mich gewinnen im öffentlichen Conzerte die leichtere zu wählen. B. hatte sich ruhig hingesetzt. Als ich nun keck die schwerere anfing, machte B. einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle, die Cadenz gelang aber, und B. war so erfreut, dass er laut *Bravo* schrie. Dies electrisirte das Publikum und gab mir eine Stellung unter den Künstlern. Nachher sagte er mir: eigensinnig sind Sie aber doch — hätten Sie die Passage verfehlt, so würde ich Ihnen *nie* eine Lection mehr gegeben haben.

TRADUCTION.

B. avait donné le manuscrit du Concerto à Ries pour qu'il se produisit pour la première fois en public comme son élève. Il conduisait lui-même l'orchestre et tournait à Ries le feuillet. Ries l'avait prié d'ajouter une cadence, mais il avait reçu l'injonction d'en composer une lui-même. B. agréa la cadence que Ries lui présenta, mais il voulut avoir changé un passage d'une

Opéra.

exécution douteuse, à cause de sa difficulté. Ries changea le passage. Le moment venu, il ne put cependant se résoudre à choisir la cadence facilitée et attaqua hardiment le passage scabreux. B. qui s'était tranquillement assis à côté du Piano, fit aussitôt reculer sa chaise avec bruit. La cadence réussit, B. le premier cria bravo; l'auditoire en fut électrisé, la position de Ries comme pianiste emportée. Plus tard B. lui dit cependant: Vous êtes toutefois entêté, si Vous aviez manqué le passage, je ne Vous donnais plus leçon.

Ries p. 110: B. machte in seiner Meinung dem Prinzen Louis Ferdinand ein grosses Compliment, als er ihm einst sagte: er spiele wie ein tüchtiger Clavierspieler. Mit Himmel (l'inséparable ami du prince) war es anders. Himmel begehrte einst B. möge phantasiren; dies geschah. B. bestand aber auch darauf, Himmel solle ein Gleiches thun. Himmel war schwach genug es zu thun. Nachdem Himmel nun schon eine ziemliche Zeit gespielt, sagte B.: nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an? Himmel hatte Wunder geglaubt, wie viel er schon geleistet, er sprang auf und beide wurden gegenseitig unartig. Beethoven sagte mir: ich glaubte Himmel habe nur so ein bischen präludirt.

Ar. pour P. à 4 m., le Rondo à 4 m. séparément par Mockwitz. Cet arrangement est d'un charmant effet; l'enseignement devrait le recommander aux élèves avancés.

Opéra.

38. Trio pour P., Clarinette (ou V.) et V^celle. Ce Trio est un intéressant arrangement de Beethoven du Septuor, v. op. 20 et le N. 38 2^de sect. A. M. Z. 1805. p. 771.

39. 2 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour P. ou Orgue.

Deux motifs traités en style fugué, passant par tous les tons et formant deux morceaux.

40. Romance pour V. principal avec ac. d'orch. *sol majeur*, Andante non troppo $^4/_4$, 92 mesures.

Ar. pour V. ac. P., pour P. seul par Winkler.

Une délicieuse pastorale. «O rus quando te aspiciam.» Le berceau des *Frühlings-* et *Mai-Lieder*, v. op. 50.

41. Sérénade pour P. et Flûte (ou V.), *ré majeur*. Ce morceau est un arrangement de la Sérénade op. 25, *revu* par Beethoven.

42. Notturno pour P. et Alto, *ré majeur*, arrangement de de la Sérénade op. 8.

43. Gli uomini di Prometeo, ballo di Vigano. Die Geschöpfe des Prometheus, Ballet von Vigano.

Ouverture (*ut majeur*) et 3 actes de musique. Ce ballet fut représenté la première fois en 1799 à Vienne, Sch. p. 36, sur le théâtre de la Scala à Milan en 1813. V. une intéressante relation dans l'A. M. Z. juin 1813.

L'arrangement de B. du ballet pour P. seul (Cappi à Vienne), dédié à la princesse Lichnowski; se fait rare dans la librairie musicale, l'intitulé est en italien.

Ar. pour P., Flûte, Violon et V^celle par Hummel, en Quat.; pour Flûte, V., A. et V^celle pour 2 P. à

Opéra.

4 m. et à 8 m.; *pour une Flûte* (ce n'est pas une épigramme).

La marche du ballet, *ré majeur*, a été ar. pour P. à 4 m. par Ebers, sous l'intitulé: musique de ballet en forme d'une marche, ar. pour P. à 4 m., composée pour la famille Kobler (Hoffmeister à Leipzic). Les Kobler étaient les Taglioni du temps.

44. 14 Variations pour P., V. et V^celle, motif original $^4/_4$, *mi bé mol.*

45. 3 Marches pour P. à 4 m., *ut majeur*, *mi bé mol*, *ré majeur*, dédiées à la princesse Esterhazy. Ries p. 90. A. M. Z. 1804, p. 643: Ein in einer seltsamen, etwas bizarren Laune empfangenes und geborenes Werkchen (!), Unterhaltungsstücke. Nous dirons-nous que ces marches sont les *mâles* des marches de Dussek, de Ries, de Moscheles, de Czerny et même des marches de Schuberth.

Ar. pour gr. orch. par Nicolaï à Vienne, manuscrit.

46. Adélaïde, texte de Matthisson, traduit en italien et en français. Adélaïde von Matthisson in Musik gesetzt mit Begleitung des P. Il n'est dit ni romance, ni ballade, ni cantate, ni Lied. Dans le texte italien l'accent est sur le second *a*, Adelāida, l'oreille en est choquée, une oreille allemande du moins, habituée à l'accent sur le *i*, Adelaïde. Rubini et Mario trouvent l'accent sur le *i* impossible en italien, je n'ai pu en pénétrer la raison. B. transposa l'Adélaïde en *ut* pour Rubini. Cette variante, la différence du bleu au violet, n'a pas été imprimée. Le *si bé mol* est rêveur, plus avantageux

Opéra.

pour le P., il est violet, Rubini et Mario préfèrent *l'ut* comme plus avantageux pour la voix.

L'accompagnement de P. a été ar. par Schwenke pour orchestre. A. M. Z. 1818, p. 297.

Ar. pour P. seul par Liszt, Czerny, Winkler, pour P. à 4 m. par Horr (André à Offenbach) pour P. et Flûte, pour P. et V^celle^. Transposé en *sol* pour Soprano et Contr'alto (Cranz). Ortlepp en a fait le sujet d'une nouvelle (Beethoven von Ortlepp. Leipzig 1836).

Des années de souffrance ne paieraient pas une heure d'amour. Louis Lambert. Verfehlte Liebe, verfehltes Leben. Sappho.

47. Sonate par il Pianoforte ed un Violino obligato scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un Concerto dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer. Adagio (introduction *la majeur*), Presto (*la mineur*), Andante varié (*fa majeur*), Presto (*la majeur*).

Kreutzer ne comprit rien à cette oeuvre colossale qui perpétue encore son nom quand l'auteur de Lodoiska est oublié depuis longtemps. Kreutzer se trouvait à la tête d'une célèbre école de Violon à Paris, où l'on ne parvint jamais à prononcer son nom, où l'on l'appelait invariablement *Kretche*. Le Final Presto $^6/_8$ faisait dans l'original partie de la S. pour P. et V. en *la* op. 30, dédiée à l'Empereur Alexandre. Le trouvant trop brillant pour le caractère de cette Sonate, B. en fit le Final de la Sonate dédiée à Kreutzer, mais écrite pour le violoniste anglais Bridgetown. Ries p. 83.

Ar. à gr. orch. en Quint. pour P., V., A. et V^celle^

Opéra.

par Hartmann pour P. à 2 et à 4 m., les Variations séparément pour P. seul avec doigté de Czerny. Bériot en a traité le motif dans son *trémolo*. Les virtuoses devraient penser à tirer un plus grand parti de ce motif qui veut être traité en prince.

A. M. Z. 1805, p. 769: Man muss von einer Art artistischem *Terrorismus* befangen oder für B. bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Beleg findet, dass B. sich *seit einiger Zeit* nun einmal capricire, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein *wie andere Leute* (!). Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die *Uebung* hinzukäme, allenfalls (!) *selbst* dergleichen (!) Werke schreiben könnten, ist diese Sonate. Ein effectvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit *höchst wunderlichen* Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarrste Satz. In einer Stunde vorzutragen, wo man auch das *Groteskeste* geniessen kann und mag (!). — Jamais le génie ne fut plus aveuglement méconnu. Cette Sonate est aujourd'hui encore, la plus haute cime du Duo.

48. Scena ed Aria: Ah! perfido sperjiuro. Pour une voix de Soprano avec ac. d'orch. ar. avec ac. de P. (Peters) texte italien et allemand: ha! Treuloser, v. op. 65.

A. M. Z. 1811, p. 62: Möchte es doch dem geistreichen, verehrten Meister möglich, möchte er geneigt sein auf *diesem* Wege weiter und, *wie er es jetzt allerdings vermöchte*, immer höher zu wandeln.

49. 2 Sonates (faciles) pour P. *sol mineur*, *sol majeur*. Le

Opéra.

second morceau de la Sonate en *sol majeur*, tempo di Minuetto, est le Menuet du Septuor *in nuce*, il en est la *minute*, le premier projet.

50. Romance pour V. principal avec ac. d'orch. *fa majeur*, Adagio $^4/_4$, 104 mesures. Le digne pendant de la Romance op. 40.

Ar. pour V. (ou Flûte) et P. (Ricordi à Milan) pour P. à 4 m. par Czerny (Rondo *brilliant*, pourquoi *brilliant?* ne vous volez donc pas) pour P. à 2 m. par Winkler.

51. Le catalogue thématique de Breitkopf donne ce chiffre aux deux Rondo N. 1, 2 de la seconde sect.; le Catalogue Artaria au Sextuor pour instruments à vent (v. op. 71). La *liste* de Breitkopf, mentionnée dans l'avant-propos de ce catalogue et qu'il ne faut pas confondre avec leur catalogue thématique, doit faire autorité; elle donne le chiffre 71 au Sextuor pour instr. à vent; les Rondo N. 1 et 2 de la seconde section du catalogue appartiennent aussi notoirement à la partie numérotée, à la seconde section de l'oeuvre de Beethoven; il s'en suit que le chiffre 51 doit rester en vide.

52. 8 Lieder mit Begleitung des P. (Simrock), textes de Claudius, de Sophie Mereau, de Goethe, de Bürger, de Lessing.

1) Urians Reise um die Welt, $^3/_4$ *la mineur* et *majeur*, 12 mesures.
2) Feuerfarb, $^6/_8$ *sol majeur*, 24 mesures.
3) Das Liedchen von der Ruhe, $^4/_4$ *fa maj.* Adagio, 42 mesures.
4) Maigesang, $^2/_4$ *mi bé mol*, Allegr. 125 mesures.

Opéra.

5) Molly's Abschied, $^4/_4$ *sol majeur*, Adagio con espressione, 10 mesures.

6) Ohne Liebe, $^2/_4$ *fa majeur*, Allegretto, 13 mesures.

7) Marmotte, $^6/_8$ *la mineur*, Allegretto, 20 mesures.

8) Das Blümchen Wunderhold, $^2/_4$ *sol majeur*, Andante, 20 mesures.

Ar. avec accompagnement de Guitarre.

Dans l'édition de Peters de ces Lieder (4 cahiers) on trouve encore:

a) La partenza, der Abschied, $^2/_4$ *la majeur*, affettuoso, 24 mesures; v. la lettre *c*, 3e sect.

b) Trinklied, $^4/_4$ *sol majeur*, 28 mesures, v. la lettre *c*, 3e sect.

c) An die Hoffnung, $^2/_4$ *mi bé mol*, poco Adagio, 33 mesures, v. le N. 32, 2de sect.

d) Ich liebe dich, so wie du mich, $^2/_4$ *sol majeur*, Andante, 20 mesures; v. la lettre *c*, 3e sect.

53. Grande Sonate pour P., *ut majeur*, dédiée au comte Waldstein; v. le N. 35, 2de sect.

Ar. pour P. à 4 m. par Succo, en Quat. par le prince N. Galitzin (St.-Pétersbourg chez Brief; le 2d et 3e morceaux sont tirés des Sonates de P. op. 69 et op. 7).

A. M. Z. 1806, p. 261: Der erste und dritte Satz gehören unter die ausgeführtesten, brilliantesten und originellsten Stücke, die man B. verdankt. Aber auch voller wunderlicher *Grillen* (?) und sehr schwer auszuführen.

Opéra.

Cette grande composition est climatérique (*sit venia verbo*) dans le style de Beethoven.

54. Sonate pour Piano, *fa majeur*. Cette Sonate est la 21e pour P. seul; les intitulés la qualifient de 51e et les catalogues répètent l'erreur. Si la 51e Sonate existait, et elle n'existe point, elle ne saurait être op. 54; c'est évident. Il y a 32 S. de P.: en y ajoutant les S. pour P. et V., pour P. et Vcelle, la S. pour P. et Cor, les 3 S. et 3 Sonatines (lettres *d*, *e*, *f*, 3e sect.), on arrive à 52 Sonates dont 16 sont *postérieures* à l'op. 54. Il serait temps que cette erreur évidente disparût une bonne fois des catalogues.

A. M. Z. 1806, p. 639: Von originellem Geiste und unverkennbarer, gereifter, harmonischer Kunst, aber auch voller wunderlicher Grillen. Gesuchte Schwierigkeiten, wirkungslose Sonderbarkeiten.

55. Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un gran' uomo (3e Symph.), *mi bé mol*, dédiée au pr. Lobkowitz. Commencée en 1802, achevée en 1804.

Ar. en Nonette, pour P., Flûte et Vcelle, pour P., Flûte, V. et Vcelle par Hummel; pour P., V., A. et Vcelle, A. M. Z. 1808, p. 320: Macht auch in dieser Gestalt so gute Wirkung, als es bei Stücken möglich ist, die auf den Effekt aller Instrumente und besonders der Blasinstrumente als Gegensatz der besaiteten, berechnet sind. Ar. pour V., A. et Vcelle; pour Flûte, 2 V., 2 A., Vcelle et Contrebasse, pour P. à 4 m. par A. E. Müller; pour P. à 2 m. par Hummel, pour 2 P. à 8 m.

Opéra.

Sch. p. 55, p. 240: Dem Helden der Zeit, *Napoleon*, wollte B. huldigen. Die erste Idee soll vom Generalen Bernadotte herrühren, der französischer Gesandter in Wien war. Das für den ersten Consul abgeschriebene Musikwerk sollte eben durch die französische Gesandtschaft expedirt werden, als die Nachricht kam, Napoleon habe sich zum Kaiser proclamiren lassen. Hierauf zerriss B. das Titelblatt. Es dauerte lange, bevor B. die Herausgabe unter dem Titel «Sinfonia eroica» gestattete. Mit Napoleon versöhnte er sich erst nach dessen Tode, wo er äusserte: zu dieser Katastrophe habe er ihm bereits die passende Musik componirt (Marcia funebre).

TRADUCTION.

L'idée de B. dans cette Symphonie était de glorifier Napoléon. La première idée en aurait appartenu au général Bernadotte, ambassadeur de la république française à Vienne. La nouvelle de la proclamation de Napoléon comme empereur des Français fut reçue à Vienne au moment que le manuscrit était près à être expédié au premier consul par l'ambassade française. B. en déchira aussitôt l'intitulé. Il n'en permit la publication que plus tard, après bien des instances faites auprès de lui et ne se reconcilia avec Napoléon qu'après sa mort, en disant qu'il avait depuis longtemps composé la musique qu'il fallait à cette occasion (marche funèbre).

Ries p. 78: B. hatte sich Bonaparte gedacht als er noch erster Consul war. Er verglich ihn den grössten

Opéra.

römischen Consuln. Auf dem Titelblatt der Partitur stand: *Bonaparte;* ganz unten: Luigi van Beethoven, *kein Wort mehr.* Ich (Ries) war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und das Titelblatt zerriss. Nun erst erhielt die Sinfonie den Titel: «S. eroica». Der Fürst Lobkowitz kaufte sie von B. zum Gebrauche für einige Jahre, wo sie in dessen Palais mehrmals gegeben wurde.

TRADUCTION.

Dans cette Symphonie Beethoven avait voulu peindre Bonaparte premier consul. Il le comparait aux plus grands consuls romains. La partition portait pour intitulé le seul mot: Bonaparte, on lisait tout en bas: Luigi van Beethoven. Ce fut Ries qui apprit à Beethoven que Bonaparte venait de se déclarer empereur. B. se mit en fureur et déchira l'intitulé de la partition. L'ouvrage reçut alors seulement le nom de Symphonie héroïque. Le prince Lobkowitz acheta à B. le droit de la faire exécuter pendant quelques années chez lui, dans son hôtel.

A. M. Z 1805, p. 321: Ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde *Phantasie*. Es fehlt ihr gar nicht (!) an frappanten *schönen Stellen* (!), sehr oft aber scheint sie sich in's *Regellose* zu verlieren. Des Grellen und Bizarren ist zu viel, wodurch die Uebersicht erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die *Eberlsche* Sinfonie (!!) in *Es* gefiel wieder ausserordentlich (!). Wien, Januar *1805.*

Opéra.

Eberl rime aujourd'hui avec Sperl à Vienne comme ailleurs.

MOUVEMENTS.

B. voulait à l'Allegro un mouvement modéré, grandiosement calme, très peu accidenté. Le ritardando et accelerando dans l'exemple de musique de Schindler comprend 7 mesures. Sch. p. 239: Der erste Satz würde nach Beethoven's Vorhaben eine gemässigtere Bewegung erhalten haben, indem das *Presto*, wohin sie gewöhnlich ausartet, dessen erhabenen Charakter schwächt und die ganze Musik zur *Concertante* wird, dahingegen die grösste Ruhe selbst in den kräftigsten Stellen vorherrschen muss. Wenn B. sagte: *er habe dem grossen Kaiser* (Napoleon) *zu seinem tragischen Ende schon 17 Jahre im voraus die passende Musik componirt*; so führte ihn seine Phantasie bei'm Ausmalen jener Katastrophe noch weiter. Zeigt, z. B. das Maggiore nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungssternes? im Mittelsatz nicht den kräftigsten Entschluss in der Seele des grossen Helden, seinem Geschicke zu widerstehen? Selbst im folgenden Fugensatz spricht sich an Ort und Stelle ein Kampf mit dem Schicksale aus. Nach diesem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die sich auf Augenblicke wieder mit Anstrengung erheben bis die *Ergebung* sich ausspricht, der Held nach und nach hinsinkt und sich endlich wie jeder andere Sterbliche — begraben lässt. Das Maggiore selbst erfordert ein etwas bewegteres *Tempo*. — Weber, le grand Weber, lui-même, ne comprit rien au style

Opéra.

symphonique nouveau de B. dans la Symphonie héroïque ; il le plaisante dans une scène entre les différents instruments de l'orchestre (Schriften, 1. Band, p. 41), dont la querelle est calmée par la menace de leur faire jouer la Symphonie héroïque (wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich ; ach ! nur *das* nicht, baten Alle). On y lit cette inqualifiable phrase de la part d'un Weber à propos de Beethoven : es ist nicht mehr von Klarheit, Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Hört das *Rezept* der neuesten Symphonie aus Wien und urtheilt. Suit une description qui *peut* avoir trait à la 4e Symphonie. Dans tous les cas toute cette sortie est à l'adresse de Beethoven. Il serait donc dans les destinées du génie d'être méconnu par ses confrères les plus distingués eux-mêmes. Que dirait l'auteur du Freischütz aujourd'hui de la Symphonie héroïque ? Ne s'inclinerait-il point devant le prophète ? La Symphonie héroïque ne surpasse-t-elle pas beaucoup plus les deux premières Symphonies que la 4e, 5e, 6e, 7e et 8e ne la surpassent elle ? Cette oeuvre climatérique pour l'appréciation du génie de B., n'est-elle pas déjà le style de sa seconde, de sa grande manière, dans la Symphonie ? la 4e, 5e, 6e, 7e et 8e Symphonies sont les développements ultérieurs du grand phénomène de ce style symphonique nouveau que le style de la troisième manière, style élevé à une plus haute puissance encore, devait absorber à son

Opéra.

tour dans une mystique unité, dans l'énigmatique oeuvre de la Symphonie avec choeurs.

56. Gr. Concerto concertant pour P., V. et V^cello avec ac. d'orch., *ut majeur*, dédié au pr. Lobkowitz, comp. en 1807.

A. M. Z. 1807, p. 768: Von B. ist ein neues Conzert für P., V. et V^cello und von Dussek ein gleiches für 2 P. so eben erschienen (September); beide gehören unter das Trefflichste, was man diesen Künstlern verdankt. Aujourd'hui on ne cite plus Dussek à côté de B. Le temps exercerait donc une justice?

Ar. pour P. seul (Haslinger). La célèbre Polonaise concertante pour P. à 4 m. (Peters) est un arrangement du Rondo.

57. Grande Sonate pour P., *fa mineur*, dédiée au comte Brunsvic. Ar. à 4 m. (Cranz), l'Andante pour le chant par Silcher (an die Nacht).

Cette Sonate est la 22^e^ pour P. seul; les intitulés disent la 54^e^, v. à ce sujet la remarque à l'op. 54.

A. M. Z. 1807, p. 433: In dem ersten Satz hat B. wieder einmal viele böse Geister losgelassen, aber es ist auch der Mühe werth mit den argen Schwierigkeiten zu kämpfen. Das Andante hat ein anspruchsloses, edles, schönes Thema. Man spiele nur diese *unscheinbaren* Zeilen hübsch *bedeutend*. Seelenvoll, mit grosser Kraft und meisterlicher Sicherheit ist das herrlich ausgeführte Finale geschrieben.

Ries p. 99: Bei einem Spaziergange mit B. auf dem Lande hatten wir uns verirrt. B. hatte den ganzen Weg

Opéra.

über für sich *gebrummt* oder theilweise *geheult*, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Da ist mir ein Thema eingefallen, sagte er. Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Clavier. Nun tobte er eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in der Sonate op. 57.

TRADUCTION.

A une promenade avec B. à la campagne, nous nous étions égarés. Tout le long du chemin B. n'avait fait que chantonner voir même hurler en haut et en bas de la gamme, sans articuler de note distincte. J'ai trouvé là un motif, disait-il. Rentrés chez nous, B. courut au Piano sans ôter seulement le chapeau et ravagea ainsi une bonne heure dans le nouveau et magnifique Finale de la Sonate op. 57.

58. Concerto (4e) pour Piano avec ac. d'orch. *sol majeur*, dédié à l'archiduc Rodolphe, comp. en 1808, v. op. 31.

Ar. pour P. seul (Haslinger).

A. M. Z. 1809, p. 523: Das *wunderbarste*, *eigenthümlichste*, *künstlichste* (?) und *schwierigste*. A. M. Z. 1818, p. 259; Eine der originellsten und geistreichsten Compositionen von B.

Ries p. 100, 114: Eines Tages brachte mir B. sein viertes Concert uud sagte: nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärnthnerthor-Theater spielen. Es blieben nur fünf Tage Zeit. Zum Unglücke bemerkte ich B.: die Zeit sei zu kurz, um es schön spielen zu lernen. B. wurde aufgebracht und ging

Opéra.

zum jungen Stein, den er sonst wenig leiden konnte. Stein war klug genug den Vorschlag anzunehmen. Da er aber auch nicht mit dem Concerte fertig werden konnte, musste B. nachgeben und er (Stein) spielte das *C-Moll*-Concert. Später sagte mir B.: ich glaubte Sie *wollten* das *G-Dur*-Concert nicht gern spielen. B. spielte seine eigenen Sachen sehr ungern.

TRADUCTION.

Un jour B. m'apporta le 4e Concerto en disant: samedi prochain vous le jouerez au théâtre. Il restait cinq jours. Pour mon malheur (dit Ries) je répondis qu'il restait trop peu de temps pour apprendre à bien jouer le Concerto. B., fâché, fut trouver aussitôt le jeune pianiste Stein qu'il n'aimait pas trop. Stein fut mieux avisé et accepta. N'ayant pu non plus venir à bout du Concerto, B. fut bien forcé de céder et Stein joua le Concerto en *ut mineur* que j'avais également proposé à B. de jouer. B. me dit plus tard: je pensais que vous ne *vouliez* point jouer le Concerto en *sol*. B. n'aimait pas à jouer ses propres compositions.

59. 3 Quatuors pour 2 V., A. et V^celle^, *fa majeur*, *mi mineur*, *ut majeur* (avec la fugue), dédiés au comte Rasoumowski, ambassadeur de Russie à Vienne.

Ces trois Quatuors seraient mieux nommés: trois miracles. Rien ne peut leur être comparé dans ce style. L'édition de Haslinger porte: dédiés au prince Rasoumowski. L'Empereur Alexandre créa le comte André Rasoumowski prince, au congrès de Vienne (1817). Si B. avait dédié les Quatuors au «*prince*» ils

Opéra.

seraient postérieurs de 8 ans à la Symphonie en *ut mineur* que nous savons dater de 1807, de 7 ans à la Symphonie pastorale, composée en 1808, ce qui est inadmissible, la pensée de B. étant déjà hantée en 1815 par les premières visions de sa 3e manière. Or les 2 Symphonies et les Quatuors sont des créations très caractérisées de sa 2de manière. Dédiés, comme les 2 Symphonies d'ailleurs, au comte Rasoumowski, ces Quatuors appartiennent à l'époque de ces Symphonies. On les jouait en 1807 en *manuscrit* à Vienne. A. M. Z. 1807, p. 517: ils parurent en 1808 au comptoir d'industrie de Schreivogel à Vienne. A. M. Z. 1808, p. 288. On les joua à Moscou, dans la maison du maréchal, comte Soltykoff, dès le commencement de 1812. Ce fut à cette occasion que le grand Bernard Romberg, *le Violoncelle fait homme*, foula aux pieds la partie de basse du Quatuor en *fa*, la prenant pour une mystification et la déclarant être injouable. Déposition de témoins oculaires qui existent à St.-Pétersbourg. On voit que les dédicaces ont leur importance, qu'on ne devrait rien y changer et encore moins les supprimer. Les dédicaces sont un important moyen d'interprétation biographique et critique. Le premier Allegro du Quatuor en *fa* est le premier de tous les Quatuors sans reprise; j'ai oublié de l'objecter à M. Fétis p. 78, T. Ier.

A. M. Z. 1807, p. 400: Drei neue, sehr lange und schwierige Quartette von B., dem russischen Botschafter Grafen Rasumowski zugeeignet, ziehen die

Opéra.

Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind *tief* gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein fasslich, das in *C-Dur* etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muss.

Ar. pour P. à 4 m., le Scherzo du Quatuor en *fa* séparément (Paez à St.-Pétersbourg) par Winkler, à 2 m., en Trios pour P., V. et V^celle^ par Hartmann.

60. Symphonie (4^e^), *si bé mol*, dédiée au comte d'Obersdorf, comp. en 1806.

A. M. Z. 1807, p. 400: Eine vierte noch ganz unbekannte Sinfonie wird in einer *sehr gewählten* Gesellschaft, welche zum Besten des Verfassers sehr ansehnliche Beiträge subscribirt hat, aufgeführt werden. — A. M. Z. 1811, p. 62: Eine feierliche, herrliche Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunstreich und sehr anmuthig (!) durchgeführtes Andante (c'est Adagio qu'il fallait dire, Adagio du plus grand style et des plus vastes proportions) ein ganz originelles (sic!) wunderbar anziehendes Scherzando (c'est Menuetto qu'il fallait dire) und ein seltsam gemischtes, aber wirksames (à la bonne heure) Finale. Im Ganzen heiter, verständlich und sehr einnehmend, nähert sich mehr den Sinfonien 1 u. 2 als 5 u. 6.

Ar. en Quint., pour P. seul et pour P., V., Flûte et V^celle^ par Hummel, pour 2 P., pour 2 P. à 8 m. Le meilleur arrangement pour P. à 4 m. est de Watts.

61. Concerto pour V. avec ac. d'orch., *ré majeur*, exécuté pour la première fois par le violoniste allemand *Kle-*

Opéra.

ment à Vienne. Dédié dans la première édition à Etienne Breuning, ami de la jeunesse de B. qu'il affectionnait beaucoup, v. pour la dédicace Ries p. 94, p. 132.

A. M. Z. Janvier 1807, p. 235: Den Verehrern Beethovenscher Muse dürfte die Nachricht interessant sein, dass er ein Violinconzert, *so viel ich weiss* (!!) das erste, componirt hat, welches der hiesige beliebte Violinspieler Klement, mit seiner gewöhnlichen Eleganz und Zierlichkeit vortrug.

L'arrangement de B. du Concerto en Concerto de Piano, dédié à M^{d} de Breuning (Haslinger), est le 6^{e} et dernier Concerto de P. Ar. pour P. à 4 m. et pour P. seul (Haslinger), v. op. 9.

62. Ouverture de Coriolan, *ut mineur*, dédiée à l'auteur de la tragédie, M. de Collin, secrétaire aulique de l'empereur d'Autriche.

Ar. pour P. à 4 m. par Watts, pour 2 P., pour 2 P. à 8 m., pour P. seul par A. Henselt, arrangement remarquable s'adressant aux athlètes du P.

On peut dire de cette composition hors de toute proportion, ce qu'on a dit des tragédies de Corneille: elle ajoute à l'idée de la grandeur romaine. *Urbs.*

63. Sonate pour P., V. et V^{celle} obligés. Cette S. est un arrangement du Quint. op. 4, v. op. 64.

64. Sonate pour P., V. et V^{celle} obligés. Cette S. est un arrangement du Trio op. 3. Je n'ai pu éclaircir le point si ces arrangements (v. op. 63) sont de B. Il faut en douter d'après Ries p. 93 qui n'admet que 4 arrange-

Opéra.

ments de B.; il y en a 8 cependant, v. le Tableau général à la fin. Le catalogue thématique de Breitkopf p. 48 les attribue à B. (Artaria à Vienne) en l'op. 64 même n'existe plus dans le commerce.

65. Whistling, Artaria et le catalogue thématique de Breitkopf donnent ce chiffre au morceau de chant avec ac. d'orch. op. 48. La réduction du morceau pour Piano, texte italien et allemand (Peters à Leipzic), portant d'une manière *authentique* le chiffre 48, il est plus rationel de le laisser également à l'original.

66. Variations pour P. et V^{cello} (ou V.), *fa majeur*, sur l'air: la vie est un voyage, de la Flûte magique (ein Mädchen oder Weibchen), v. N. 6, 2de sect.

Ar. pour P. à 4 m. (Cranz).

67. Symphonie (5^{e}), *ut mineur*, dédiée au prince régnant de Lobkowitz, duc de Raudnitz et au comte André Rasoumowski, composée en 1807.

A. M. Z. avril 1809, p. 433: So eben im *Stich* erschienen. A. M. Z. 1810, p. 630: Article de fond capital du célèbre Hoffmann. Voyez encore une très intéressante description au point de vue empirique. A. M. Z. 1812, p. 382. A Paris on a appelé la Symphonie «*L'Empereur*», Sch. p. 50, 2ter Nachtr.

Ar. pour P. à 4 m. par Schneider, pour P. seul par Hummel, Liszt, pour 2 P., pour 2 P. à 8 m., pour P. et V., pour P., Flûte, V. et V^{cello} par Hummel, en Quintetto par Ebers, l'Andante pour chant et Piano sur le text: «Ohne dich, was wär' mein Leben.»

MOUVEMENTS.

B. aurait voulu aux 4 premières notes de l'Allegro, le mouvement d'un Andante con moto pour faire ressortir davantage le caractère mystique (?) du morceau. Il en disait: c'est ainsi que le *fatum* frappe à notre porte. L'Allegro con brio ne commencerait qu'à la 6e mesure et ce changement trouverait encore place au passage analogue de la 2de partie. Sch. p. 241: Den Eingang wollte B. als Andante con moto, wodurch sich das *Mystische* (?) des Werks mehr offenbart. B. sagte darüber: so pocht das Schicksal an die Pforte. Mit dem sechsten Takt beginnt das Allegro con brio. Auch im zweiten Theile erscheint das Zurückhalten in der auf dem Ruhepunkte des harten Dreiklangs auf *Es* folgenden Phrase.

68. Symphonie pastorale (6e Symph.), *fa majeur*, dédiée au prince régnant de Lobkowitz, duc de Raudnitz et au comte André Rasoumowski, comp. en 1808. B. dit dans un programme de concert, où il fit exécuter la Symphonie (22 décembre 1808): Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei. A. M. Z. 1809, p. 267, 435: so eben *erschienen*. Dans le programme du concert de B., comme dans la gazette, la Symphonie est qualifiée de *cinquième*, la Symphonie en *ut mineur* de sixième; il ne serait point sans intérêt qu'elle eût été composée avant cette dernière. La sixième dans l'ordre, elle n'est pas plus numérotée que la Symphonie héroïque, la 3e dans l'ordre. B. voulait-il que la Symphonie pastorale et la Symphonie héroïque fissent bande à

Opéra.

part et comptassent moins comme Symphonies proprement dites, que comme tableaux ou fantaisies symphoniques?

La Symphonie pastorale compta dès 1810 comme sixième Symphonie. A. M. Z. 1810, p. 241. Dans le programme du concert donné par Beethoven, à la rédaction duquel il n'a dû rester étranger, on remarque les variantes suivantes dans les suscriptions des morceaux:

1) Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.

Texte de la partition.

Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.

2) Scene am Bach.

3) Lustiges Beisammensein der Landleute.

Fällt ein:

4) Donner und Sturm, in welches einfällt:

5) Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

Texte de la partition.

Hirtengesang, frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm.

Ces variantes prouvent que B. revenait sur les moindres choses dans ses ouvrages. On lit dans Stifter (*Studien*, 1. Band, p. 106): Die Symphonie brachte mir alle Idyllen und Kindheitsträume, sie zog gleichsam goldene Fäden um mein Herz. Wie ist diese Musik rein und sittlich gegen den leichtfertigen Jubel

Opéra.

unserer meisten Opern. Auf unbefleckten Taubenschwingen zieht sie siegreich in die Seele.

Ar. en Quint., pour 2 V., 2 A., 2 V^celles, pour P. et V., pour 2 P. par Eberwein, pour P. à 4 m. par Watts, pour P. seul par Hummel, Liszt, pour P., Flûte, V. et V^celle par Hummel, pour P., V. et V^celle par Belcke.

69. Sonate pour P. et V^celle, *la majeur*, dédiée au baron Gleichenstein.

Ar. pour P. et V., pour P. à 4 m.

76. 2 Trios pour P., V. et V^celle, *mi bé mol, ré majeur*, dédiés à la comtesse d'Erdödy, comp. en 1809.

Ar. pour P. à 4 m. par Mockwitz, par Reichardt.

Allg. Musikal. Zeitung, 1813, p. 143, article de fond capital de Hoffmann: «Ein einfaches (Trio en *ré*), aber fruchtbares, zu contrapunktischen Wendungen taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemate und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so dass sich alles zur höchsten Einheit verschlingt. In diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder in denen Freude, Wehmuth und Wonne neben und in einander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinander fahren, sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu und versteht alle die ge-

Opéra.

heimsten Ahnungen und Gedanken von denen sie ergriffen.

Das Largo trägt den Charakter einer sanften (?), dem Gemüth wohlthuenden Wehmuth. Das Thema ist in ächt Beethovenscher Weise aus zwei ganz einfachen nur einen Takt langen Figuren zusammengesetzt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncelle vortragen, hat der Flügel einen Satz in 64theiligen *Sextolen*, die *pp* und leggiermente vorgetragen werden sollen. Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der *Ton* eines guten Flügels auf eine überraschende wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen mit beiden Pedalen, mit geschickter, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das an Aeolsharfe und Harmonica erinnert und, mit den Bogentönen vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung ist. Recensent that zu dem Pianozug noch den so genannten Harmonicazug (*1813*), und es entschwebten dem Flügel Töne, die wie duftende Traumgestalten das Gemüth umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten. So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten; wie dann, in rastlosem Jagen und Treiben, Gestalten verfliessen und sich wieder bilden, so eilt nach der zweiten Fermate das Presto unaufhaltsam fort. *Der Beethovensche Styl spricht sich in den Schlusssätzen vorzüglich durch ein fortdauerndes, immer steigendes Drängen und Treiben aus.* Unerachtet der Gemüthlichkeit die in dem Trio, selbst das wehmuths-

Opera.

volle Largo nicht ausgenommen (?), herrscht, bleibt der Beethovensche Genius ernst und feierlich. Es ist als meinte er, man könne von tiefen, geheimen Dingen, selbst wenn der Geist mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden. Es sucht das tiefe Gemüth für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, in der reinen Instrumental-Musik einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen irdischen Lust eigen, gewähren können.

Trio en mi bé mol.

Das fliessende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes wird von den drei Instrumenten in einer canonischen Imitation vorgetragen. Unerachtet des Sechsachtel-Taktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet das Allegro einen ernsten adeligen Charakter. Unwillkührlich ward ich an manche Mozartsche (?) Compositionen gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in *Es-Dur*, erinnert, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist; ich spreche von dem Thema, nicht von der Ausführung und Structur des Satzes, in der wieder (?) der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. In den Sechsachtel-Takt umgeschrieben, tritt

Opéra.

am Ende, wiederum canonisch imitirt, das Thema des Einleitungssatzes auf. So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. Es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, dass einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entspriessen, die sich ihm, wie herrliche Blüthen und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Im zweiten Theil ist ein enharmonischer Uebergang aus *Des-Moll* in *H-Dur*. In dem Flügel und dem Violoncelle hat B. *Ces-Dur* vorgezeichnet, die Violine aber schon *H-Dur* nehmen lassen. Offenbar, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde. Das Allegretto *C-Dur* hat ein gefälliges, singbares Thema nach Art der Symphonien Haydn's (?) aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Das herrliche Thema des Allegretto in *As-Dur*, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, erinnert an den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art. Im Trio modulirt der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne, höchst unerwartet. Man sieht da welchen Reichthum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet; aber Recensent dürfte

Opéra.

die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister *vertraut*, und jeden, der noch nicht in den *innersten Zauberkreis* der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur der Künstler, der den excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, weiss es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel der Kunst mit voller Wirkung anwenden soll. Im Final ist wie im ersten Trio ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen; Gedanken, Bilder, jagen in rastlosem Fluge vorüber, und leuchten und verschwinden, wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Es giebt in diesen Trios, wenn von blosser Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, in allerlei seltsamen Sprüngen und *possierlichen* Capriccio's die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit (??) und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer (!).

Cet article de Hoffmann, 6 pages in 4°, est d'un bout à l'autre un modèle de haute critique. L'artiste, le compositeur surtout, devait le méditer longuement.

71. Sextuor pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons, *mi bé mol*.

Ar. pour P. à 4 m. par Schuberth, pour P., V. et V^elle^ (ou Clarinette et Basson) par Wüstrow.

A. M. Z. 1805, p. 535 : Schöne Melodien, ungezwungener Harmoniefluss, Reichthum *neuer* und *überraschender Ideen* (?).

Le Sextuor se concilia sans doute le suffrage de la gazette par sa médiocrité ; cette faible production n'a qu'un intérêt historique et montre à peine quelques traces de la première manière. Cet exemple prouve qu'une composition très-arriérée en date peut porter un chiffre d'opéra avancé qui ne répond aucunement à la date de sa production. Le Sextuor a pu paraître en 1805, il remonte assurément aux années quatre-vingt-dix.

72. Léonore (Fidelio) ou l'amour conjugal — Eleonore oder die eheliche Liebe, — grand opéra en 2 actes, texte de Sonnleithner traduit du français, représenté la première fois à Vienne sur le théâtre *«an der Wien»* le 20 novembre 1805, sept jours après l'occupation française de la ville qui ne pouvait être favorable au théâtre, Wegeler p. 63. Le public était presque exclusivement composé d'officiers français. Ries p. 104. L'opéra tomba. Entièrement recomposé en 1813, quelques numéros furent retouchés jusqu'à quatre fois. Sch. p. 99, l'opéra fut alors représenté avec succès sur le Hofoperntheater, le 23 juin 1814.

V. pour les Ouvertures op. 138 et les lettres *p*, *q*, 3e section. Ar. en Nonetto, en Quint., en Quat., pour Piano seul par Moscheles sous la direction de B. (Artaria) arrangement aujourd'hui rare, pour P. à 4 m. par Ebers. Sch. p. 254, pour P. et V. Le meilleur

Opéra.

arrangement de l'Ouverture en *mi majeur* pour P. à 4 m. est de Hummel, ar. encore pour 2 P. à 8 m.

La mélodie avec ac. de P. *Andenken*, texte de Mathisson porte aussi le chiffre 72, voy. la lettre *f* troisième section.

Paer avait traité le sujet de Fidélio dans son opéra de *Léonore*. Sch. p. 57.

A. M. Z. 1806, p. 237: Das Ganze ist weder durch Erfindung noch Ausführung hervorstehend (!). Die Ouverture besteht aus einem langen in alle Tonarten ausschweifenden Adagio worauf ein Allegro in *C* eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist (!) und, zum Beispiel, mit der Ouverture zum Ballet Prometheus keine Vergleichung aushält (O du unverbesserlicher, ja! Schaffhausenscher Pfahl- und Spiessbürger!). Den Singstücken liegt keine neue Idee (?) zum Grunde. Die Chöre sind von keinem Effekt und der die Freude der Gefangenen über den Genuss der freien Luft bezeichnet, ist offenbar missrathen (!!).

A. M. Z. 1814, p. 420: Der Canon *G-Dur* $^6/_8$ erinnert an den Canon: *sento che quelli sguardi*, in der Camilla von Paer, viele andere Stellen an Mozart.

Eine sehr gelungene Arbeit. Der Gesang ist nicht überall vorzüglich zu rühmen. Das Ganze bleibt interessant. Für einzelne Schwächen entschädigen mehre wahre Meisterstücke. Der Componist wurde einstimmig nach dem ersten und zweiten Act hervorgerufen (juin 1814). Die neue Ouverture *E-Dur* wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen und der Componist

bei der Wiederholung der Oper wieder zweimal hervorgerufen.

Des juges très compétents voient dans Don Juan le premier opéra du monde, dans Fidélio le second. Malgré les beautés de premier ordre et un orchestre supérieur même à l'orchestre de Mozart, Fidélio n'a point une assez grande unité lyrique pour marcher de pair avec Don Juan. Le sujet déjà prête moins. L'élément romantique d'outre-tombe rend le sujet de Don Juan merveilleusement complet; c'est l'inferno du Dante avec un tour de Boccace et d'Arioste. Il y a la terre, il y a le ciel, il y a l'enfer; Fidélio embrasse une prison. Les premières scènes de Don Juan sont une exposition hors de toute proportion, rien ne peut leur être comparé comme effet scénique, comme vérité dramatique; l'exposition de Fidélio languit. Nous avons parlé de l'influence de Fidélio sur Weber, sur Meyerbeer. Quelle magnifique étude qu'une appréciation approfondie de Fidélio qu'on ne peut peser avec les poids en usage aujourd'hui. Voici ce qu'en dit Breuning, l'ami de B., dans une lettre à Wegeler (juin, 1806): «Die Musik ist eine der schönsten und vollkommensten die man hören kann; bei dem Allen hat wohl nichts B. so viel Verdruss gemacht, als dieses Werk dessen Werth man in der Zukunft erst vollkommen schätzen wird». Wegeler, p. 63.

Cette prophétie s'est accomplie. Fidélio a eu son tour pendant l'exposition de Londres (juillet 1851). Le public se leva pour écouter debout l'Ouverture (ré

Opéra.

majeur) la reine d'Angleterre donnant l'exemple. La 2 Ouverture en *ut* fut jouée pendant l'entr'acte; on couronna le buste de B., en jouant l'ouverture d'Egmont dont le caractère triomphal allait au triomphe posthume du génie.

A. M. Z. 1828, p. 183: Diese Oper beweist wie überaus erhaben B. die verschiedensten Dinge zu behandeln, das hoch Characteristische bis zur Gluth aufzufassen und wiederzugeben vermochte, was am Allermeisten die unübertrefflichen Scenen im Kerker beweisen. On a une édition critique de l'opéra du docteur Jahn (1851), le catalogue thématique de Breitkopf donna les variantes de la partition. C'est un très grand service rendu. V. le 2[d] suplém. à la fin du cat.

73. Concerto (5[e]) pour P. avec ac. d'orch. *mi bé mol*, dédié à l'archiduc Rodolphe. Ar. pour P. à 4 m., pour P. à 2 m. par Moscheles.

L'orgueil du P. en tant qu'instrument de concert.

A. M. Z. 1812, p. 8, p. 120: «Eines der originellsten, phantasiereichsten, effectvollsten aber auch schwierigsten von allen Concerten. Die übermässige Länge (?) vermindert den Total-Eindruck des herrlichen Geistesproduktes.

74. Quatuor (10[e]) pour 2 V., A. et V[celle] *mi bé mol*, dédié au prince Lobkowitz, duc de Raudnitz. Appelé communément en Allemagne «Harfenquartett» à cause des pizzicato du 1[r] Allegro. Oeuvre capitale.

Ar. pour P., V. et V[celle], par Belcke, pour P. à 4 m.

A. M. Z. 1811, p. 349: «Mehr ernst als heiter,

Opéra.

mehr tief und kunstreich, als gefällig und ansprechend. Es ist nicht zu wünschen dass die Instrumentalmusik sich in diese Art und Weise *verliere* (!). Das Quartett hat nicht den Zweck die *Todten zu feiern*, die *Gefühle* des *Verzweifelnden* zu schildern, sondern das Gemüth durch sanftes, (!) wohlthuendes Spiel der Phantasie zu erheitern. Ein dunkles Nachtstück» (Adagio).

75. «Sechs Lieder» avec ac. de P., texte de Goethe, dédiés à la princesse Kinski, v. op. 86.

1) Mignon: «Kennst du das Land» ar. pour P. à 2 m. par Liszt. Bettina, p. 83: B. me chanta d'une voix si forte et si incisive (1810) que sa mélancolie réagissait sur moi: «connais-tu le pays où fleurissent les citronniers». N'est ce pas que c'est beau? s'écria-t-il tout inspiré. — C'est merveilleux! répondis-je. — Alors je vais recommencer. Il y a bien des gens, dit-il, qui sont *touchés* des bonnes choses; ce ne sont pas des natures artistes. Les artistes ne pleurent pas, ils sont de feu. La mélodie est la vie sensible de la poésie. Dans la chanson de Mignon, n'est-ce pas la mélodie qui fait comprendre ce qu'éprouve la jeune fille? et cette même mélodie s'éveille-t-elle pas à son tour d'autres émotions que le poème n'a pas exprimées?

2) «Neue Liebe, neues Leben,» comp. en 1810, pour la célèbre Bettina, v. la lettre de B. à Bettina, Sch. p. 159, 2ter Nachtrag. Bettina, p. 91: «Seit ich Abschied von Dir genommen, lie-

Opéra.

bes, liebstes Herz». Voy. l'article de la revue de Paris, janvier 1841: Madame Bettine d'Arnim. Les grands artistes ont toujours eu des adieux à faire: Mozart composa en se séparant de sa première promise le «*Trennungslied*», un chef-d'œuvre.

3) Aus Faust: es war einmal ein König, ar. pour P. seul par Liszt.

4) Aus Faust: Gretels Warnung.

5) An den fernen Geliebten.

6) Der Zufriedene.

Ces melodies datant de différentes époques de la vie de B. furent réunies plus tard en une publication.

A. M. Z. 1811, p. 593: «Das Stück N. 3 ist allein mehr werth, als ganze Bände in ihrer Mittelmässigkeit untadelhafter Lieder. Man muss sich die ganze wilde Scene denken, die Laune des Mephistopheles, es steckt das Alles in der abentheuerlichen, burlesken, aus schwerfällig gemüthlicher Antiquität und moderner Malerei zusammengesetzten Musik (besonders im Chor beim «Knicken»)».

76. Variations pour P., *ré majeur*, dédiées à son ami Oliva. Le motif de ces Variations est la marche turque des ruines d'Athènes transposée en *re*, v. op. 113. A. M. Z. 1811: «eine Art Burleske (?)».

77. Fantaisie pour P., dédiée à son ami le comte de Brunswik. A. M. Z. 1811, p. 548: «Die Phantasie ist recht eigentlich eine freie und hat am meisten Aehnlichkeit mit denen des herrlichen Philipp Emanuel Bach (?)».

Opéra.

L'Allegretto (*si majeur*) a été ar. par Häuser, pour chant sur le texte: «Rauschendes Bächlein».

78. Sonate pour P. *fa dièze majeur*, dédiée à la comtesse de Brunswik. A. M. Z. 1811, p. 548: «Ein an Phantasie reiches Allegro (?) und ein mit ganz ungewöhnlichen Wendungen ausgestattetes Vivace voll Feuer und Lebendigkeit».

79. Sonatine pour P., *sol majeur*.

80. Fantaisie pour P., orchestre et choeurs, *ut mineur* et *majeur*, dédiée au roi Maximilien Joseph de Bavière, exécutée pour la première fois à Vienne par B., le 22 déc. 1808.

A. M. Z. Janvier 1809, p. 268. On lit dans le programme du concert donné par B.: «Phantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet». A. M. Z. 1812, p. 307. Appelée: «Lob der Harmonie». A. M. Z. 1813, p. 423. Cet intitulé ne se voit dans aucune édition de la Fantaisie. Weber dit: «Ein schön gedachtes, planvolles Werk dessen Bau erst durch die Worte des Chors ganz verständlich wird». L'auteur du texte des choeurs est inconnu.

Ar. pour P., Flûte, V., A., V^elle^ et Choeurs, pour P. à 4 m., pour P. seul, pour P. seul et choeurs.

81. Les adieux, l'absence et le retour, Sonate caractéristique pour P., *mi bémol*, dédiée à l'archiduc Rodolphe. A. M. Z. 1812, p. 67: «Ein *Gelegenheitsstück* wie es ein geistreicher Meister macht».

Opéra.

Ar. pour gr. orch. par Bierey.

A. M. Z. 1831, p. 764: «Die Vertheilung unter die Instrumente ist meisterhaft, Piano und Orchester machen einen Unterschied. Bierey hat einige Tacte gegen den Schluss des ersten Satzes dem Orchester nicht zugemuthet. Hätte es das Wesen des Originals zugelassen eine dieser imitatorischen Ineinanderschiebungen, ungefähr wie Mixturen in der Orgel, von den übrigen Instrumenten zu decken, so würde der erfahrne Bearbeiter diese Hülfe benutzt haben, deren Anwendung ihm unmöglich wurde. Er konnte folglich gar nichts Besseres thun, als dass er diese vier Tacte wegliess (?).

Le chiffre 81 appartient encore au Sextuor pour 2 V., A., V^celle^ et 2 Cors, *mi bé mol.* Ar. pour P. à 4 m. par Schmidt, par Gleichauf en Quintetto; l'arrangement pour P., V. (ou Alto) et V^celle^ porte le chiffre d'oeuvre 83, l'Adagio, *la bé mol*, a été arrangé pour 2 voix de soprano et 2 Basses sans accompagnement sur le texte: «Hört vom Strand das Vespersingen».

Neue Berliner Musikzeitung 1852, N. 5, p. 37. Das Sextett war höchst interessant (1^re^ soirée des königl. Domchors). Wir kannten es nicht (en 1852!) und hatten darüber so unsere eigene Gedanken; ja fast waren wir geneigt, darauf zu schwören, dass es von Mozart herrühre. Auf keinen Fall aber ist es Op. 81 von B., eben so wenig wie es ein Sextett, sondern ein *Concert* (?) für 2 Hörner ist, zu dem die übrigen Instrumente nur eine *geschicktere* und *künstlerischere* Vor-

Opéra.

arbeitung bilden, als es sonst bei *Concerten* der Fall zu sein pflegt (?). Der Werth soll dem Werke dadurch nicht genommen werden, da Alles was es darbietet, schön und kunstvoll ist und das Interesse der Hörer in hohem Maasse beschäftigte.

Le Sextuor appartient sans doute aux premiers temps de la première manière de B.; son style le prouve, mais ce n'est point un concerto pour 2 cors, comme le prétend la gazette. Appellerez vous le Quintetto de Mozart en *la*, avec la Clarinette, un concerto de Clarinette? le caractère du morceau le range dans la musique de chambre et non point dans la musique concertante, le style de laquelle la gazette a tort de généraliser, de ravaler au-dessous de la manière dont les instruments à cordes sont groupés autour des deux cors du Sextuor, quand nous avons les concertos de Mozart, de B., et si la gazette entendait par hazard ne parler que de concerto pour cor, quand les concertos pour cor de Marie de Weber, son concerto pour Basson, qui est un moindre sire encore, donneraient aussi bien un démenti à cette manière de toiser le concerto *in genere*. Il y a concerto et concerto comme il y a fagot et fagot. Oubliez vous Bernard Romberg, Hummel, Mendelssohn? Ont-ils écrit des concerto, ceux-là, qui distancent la charmante bluette sans prétention aucune de B., qui aura reçu ce chiffre d'oeuvre 81 tardivement, qui ne doit pas être médiocrement effrayée d'avoir été avancée *concerto pour deux cors* à Berlin, en 1852, où *l'on avoue ne l'avoir pas*

Opéra.

connue plutôt, où l'on aurait voulu jurer (wir waren geneigt, darauf zu schwören) qu'elle était une oeuvre de Mozart (toujours sans la connaître; n'est-ce pas?).

82. Vier Arietten und ein Duett mit P. (quatre ariettes et un duo avec ac. de P.) texte italien. Le texte allemand a été adapté par le docteur Schreiber.

1) «Hoffnung: nimmer dem liebenden Herzen». Dimmi ben mio che m'ami. Allegro moderato $^{4}/_{4}$ *la majeur*, 48 mesures.

2) «Liebesklage: den stummen Felsen nur klag' ich» t'intendo si mio cor, Adagio ma non troppo $^{3}/_{4}$ *ré majeur*, 43 mesures.

3) «Stille Frage: darf nimmer ich nahen», l'amante impaziente: che fa il mio bene, Arietta buffa, Allegro $^{6}/_{8}$ *mi bé mol*, 74 mesures.

4) «Liebesungeduld: so muss ich ihm entsagen» l'amante impaziente: che fa il mio bene, Arietta assai seriosa, Andante con espressione, *si bé mol*, $^{6}/_{8}$, 50 mesures.

Duo pour une voix de soprano et de tenor, «Lebensgenuss: schnell verblühen», odi l'aura che dolce sospiro, *Andante vivace*, $^{3}/_{4}$, *mi majeur*, 58 mesures.

A. M. Z. 1812, p. 16: «Ein kleines aber nicht gemeines Werkchen. Die zweite und vierte Ariette, das Duett, auszeichnungswerthe Stücke dieser anmuthigen Gattung».

83. «Drei Lieder» avec ac. de P., texte de Goethe, dédiés à la princesse Kinski:

1) «Wonne der Wehmuth, trocknet nicht Thrä-

Opéra.

nen.» Andante espressivo $^2/_4$ *mi majeur*, 23 mesures, ar. pour P. seul par Liszt. Composé avant 1810, v. Bettina, p. 83, lettre à Goethe.

2) «Sehnsucht: was zieht mir das Herz so?» Composé en 1810. Allegretto $^6/_8$ *si mineur*, 60 mesures.

3) «Mit einem gemalten Bande: kleine Blumen, kleine Blätter.» Ar. pour P. seul par Liszt, *fa majeur* $^4/_4$ «*leichtlich und mit Grazie vorzutragen*,» 49 mesures. «*Leichtlich*» est une malheureuse tentative de traduire «leggieramente».

84. Ouverture, entr'actes et mélodies de la tragédie Egmont de Goethe, comp. en 1811, v. la lettre de B. à Bettina dans Schindler, p. 160, zweiter Nachtrag.

A. M. Z. Juillet 1813, article de fond. Le célèbre harmoniste Gottfried Weber, qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur du Freischütz (Charles Marie de Weber), a dit de l'ouverture d'Egmont: «ein *Zauberspiegel* der die Hauptzüge der Tragödie abstrahlt: das *schwüle* Treiben das in der ganzen Handlung webt, die edle *unbefangene* Grösse des Helden, die Zartheit seiner Liebe, Klärchens Klage, die Glorie und Verklärung des *ungebeugt* Gefallenen. A. M. Z. Mars 1814.

L'ouverture a été ar. en Nonetto, pour musique turque, pour 2 P. pour 2 P. à 8 m., pour P., V., Flûte et V^{celle} par Moscheles; toute la partition d'Egmont en Quatuor, pour P. et V., pour P. à 4 m. par Wörner, les mélodies: 1) die Trommel gerührt, 2)

Opéra.

freudvoll und leidvoll, pour P. seul par Liszt. Le meilleur arrangement de l'ouverture pour P. à 4 m. est de Watts.

Mosengeil a composé un texte à l'effet d'exécuter la partition d'Egmont sans jouer la tragédie, comme le baron Vincke et le professeur Wolff en ont composé deux pour la musique du songe d'une nuit d'été de Mendelssohn (verbindendes Gedicht zu Mendelssohn's Sommernachtstraum). Il existe même un second texte pour Egmont. A. M. Z. Mars 1814.

85. «Christus am Oelberge» le Christ au mont des oliviers, Oratorio exécuté pour la 1re fois en 1803 à Vienne. A. M. Z. 1803, p. 489.

A. M. Z. 1812, p. 3. Ar. pour P. seul par Czerny pour P. à 4 m., par Richter. On lit dans Weber: «Ich vermisste an dem Ganzen Haltung und Einheit des Styles, so wie jene edle Einfalt, die dem Geiste des Oratoriums ausschliessend eigen sein sollte; auch fehlt die Krone des ernsteren Styles, die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber eben so schnell wieder verlassen wird (?). A. M. Z. 1828, p. 183: wir finden darin etwas weit Weltlicheres als es *dieser* Musik-Gattung zukommt».

86. Messe à 4 voix en 3 hymnes, *ut majeur*, dédiée au prince Kinski, exécutée la première fois en 1810 à Eisenstadt, résidence du prince Esterhazy qui, affectionnant la musique d'église de Haydn, dit à B.: «aber, lieber B., was haben sie denn *wieder da* gemacht?» (mais, cher B., qu'avez vous donc de nouveau fait là?)

Opéra.

J. N. Hummel, maître de chapelle du prince, ayant souri à ces mots, une rupture complète s'en suivit entre les deux artistes. B. quitta Eisenstadt sur l'heure et ne se reconcilia avec Hummel qu'à son lit de mort, auquel Hummel était accouru de Weimar à la première nouvelle de la maladie mortelle de B. Sch. p. 77.

A. M. Z. 1807, p. 28: B. hat eine *neue* Messe für den Fürsten Esterhazy geschrieben (B. vient de composer une nouvelle messe pour le prince Esterhazy). La messe étant la première de B., l'expression nouvelle n'est pas exacte.

A. M. Z. 1813. p. 389. Article de fond du célèbre Hoffmann.

Ar. pour P. seul à 2 et à 4 m. par Czerny.

Le catalogue de Hoffmeister donne le chiffre 86 à la 2^{me} ouverture en *ut* de Léonore, voy. la lettre *p* 3^{e} section.

87. Variations pour P. à 4 m., motif du comte Waldstein, *ut majeur*, comp. en 1794.

Le chiffre 87 appartient aussi au Trio pour 2 Hautbois et Cor anglais en *ut majeur* (Allegro, Adagio cantabile, Menuetto, Presto) lequel, dans les arrangements, porte encore les chiffres 68 et 29. A. M. Z. 1808, p. 108. Ce Trio a été ar. pour 2 V. et V^{celle}, 2 Clarinettes et Basson, 2 Flûtes et Alto, pour 2 V. et Alto, pour 2 Hautbois et Basson, pour P. à 4 m., l'Adagio pour 3 voix de soprano sans accompagnement sur le texte: «Schläfst du, lieb' Bräutchen» (Breitkopf).

88. «Lebensglück (das Glück der Freundschaft) *vita felice*,

Opéra.

mélodie avec ac. de P., Andante quasi Allegretto $^2/_4$ *la majeur* 65 mesures (Peters) v. la lettre n 3e sect.

89. Polonaise brillante pour P. *ut majeur*, dédiée à S. M. L'Impératrice Elisabeth de toutes les Russies. B. avait été présenté à l'Impératrice en 1815 et parlait de cette entrevue avec émotion, Sch. p. 98. On devrait arranger ce beau morceau à grand orchestre.

90. Sonate pour Piano, *mi mineur*, dédiée au comte Moritz Lichnowski. Ar. pour chant et piano par Silcher et Hübner, le 1r morceau sur le texte «wie rastlos», le 2d sur le texte «die Schwalben sind fortgezogen».

A. M. Z. 1816, p. 61: «Nähert sich den 2 Sonaten op. 14 (?). Eine der einfachsten, melodiösesten, ausdruckvollsten und *mildesten*. Etwa 2 Stellen abgerechnet, eine der leichtesten (?), verlangt aber, was Seele des Ganzen betrifft, alle mögliche Sorgsamkeit».

91. «Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria», la victoire de Wellington à la bataille de Vittoria (intitulé authentique, v. Ries, p. 138). A. M. Z. Avril 1816, article de fond. Ce grand morceau symphonique fut dédié par B. au prince régent d'Angleterre (George IV), v. Ries, p. 108. Exécuté pour la 1re fois en décembre 1813 à Vienne, dans un concert donné dans la salle de l'université au bénéfice des soldats autrichiens et bavarois blessés à la bataille de Hanau contre les Français. A. M. Z. 1814.

B. conduisit l'orchestre en personne, rien que parce qu'il était l'auteur du morceau, dit-il dans un document authentique conservé par Schindler, p. 90, sans

Opéra.

quoi il se fût placé comme Hummel à la grosse caisse. Schupanzigh était au 1^r^ pupitre des 1^res^ Violons, Spohr et Mayseder au 2^d^ et 3^e^; Salieri dirigeait les tambours et le canon, rendu par une enorme peau tendue. Ce concert patriotique, qui eut un immense retentissement, vit s'élever un colosse; on y exécuta pour la 1^re^ fois la Symphonie en *la*, v. op. 92.

Weber: «Die Sieges-Symphonie hat grosse *Geniezüge*, wie sie diesem mächtigen Tonsetzer wohl nie fehlen können; es herrscht mitunter ein wahrer Sieges-Jubel darin; auch das *God save the King* ist einmal auf höchst eigenthümliche und kräftige Weise herbeigeführt und begleitet.» *Hint. Schr.* B. II, p. 185.

L'introduction de l'hymne national anglais dans la Symphonie donna plus tard à Weber l'idée d'employer l'hymne dans son ouverture-fête (Jubel-Ouverture), composée à l'occasion de l'avénement au trone du roi de Saxe, arrangée pour P. à 4 m. par Klage (Schlesinger à Berlin). L'air de Malborough, anobli par une féconde construction de la basse, proposé d'abord en *ut majeur*, se rencontre à la fin du tableau de la bataille tout meurtri, morcélé en signe de défaite $^6/_8$ *si mineur*. Cette intention est des plus dramatiques. Ce morceau symphonique composé d'abord pour le mélodium de Maelzel (Fisharmonika), instrumenté plus tard par B. en Symphonie, donna lieu à un procès. Maelzel qui avait livré à B. quelques instruments accoustiques pour combattre sa surdité, prétendait se payer par la propriété d'un morceau composé pour un instrument

Opéra.

de son invention. Sch. p. 91; B. gagna le procès. Interrogé s'il entendait la Symphonie, il répondit: j'entends bien la grosse caisse (die grosse Trommel hör' ich schon). A. M. Z. 1827, p. 350. B. avait dédié la Symphonie au roi d'Angleterre George IV. L'ambassade d'Autriche à Londres s'etait chargée de faire tenir au roi la partition. B. ne reçut ni un cadeau ni un mot de réponse. Il disait à ce sujet: le roi aurait bien pu m'envoyer une belle tortue ou un bon coutelas (ein Schlachtmesser). Ries, p. 155.

Ar. en Nonetto, en Quintetto, pour P., V. et V^celle^, pour 2 P. pour P. à 2 et à 4 m.

92. 7^e^ Symphonie *la majeur* dédiée au comte Fries, exécutée la 1^re^ fois en 1813 à Vienne, v. op. 91.

A. M. Z. 1816, article de fond remarquable.

A. M. Z. 1817, p. 218. «Rosaliens Briefe an Serena,» article poétique de Mosengeil, auteur d'un texte pour la partition d'Egmont, v. op. 84. Sch. p. 113 Nachtrag: «Die bittere Recension im *Freimüthigen* und anderen Blättern, welche nach Erscheinung der *A-Dur* Symphonie B. für's Narrenhaus reif erklärte und in diesem Tone fortgesetzt wurde, soll von Carl Maria von Weber herrühren».

Ar. en Nonetto, en Quintetto, pour P., V., Flûte et V^celle^ par Hummel, pour P., V. et V^celle^ pour P. à 2 m. par Hummel, par Liszt, pour 2 P. à 8 m. L'arrangement de B. pour P. à 4 m. (Steiner à Vienne) est dédié à S. M. L'Impératrice Elisabeth de toutes les Russies. L'Allegretto a été ar. pour chant par Silcher,

Opéra.

par Hübner, sur le texte: «wiegt ihn hinüber» et sur le texte: «hoch auf dem alten Thurme».

MOUVEMENTS.

B. aurait voulu avoir à l'Allegretto le mouvement d'un Andante quasi Allegretto et au *majeur* un mouvement plus vif.

Sch. p. 238. B. bezeichnete den zweiten Satz mit Andante quasi Allegretto. Das Maggiore hat ein bewegteres Tempo, welches einen schönen Gegensatz zu dem mysteriösen Eingang bildet. Der *A-Moll* Satz aber, welcher den Schluss vorbereitet, erhält besonders in den Stellen, wo die Streichinstrumente den Blasinstrumenten antworten, kleine Einschnitte, wie Inhalt und Declamation sie dort nothwendig machen. Dies giebt dem Hintergrund des Gemäldes die rechte Färbung und wird den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlen. V. la polémique entre Schindler et Louis Spohr, au sujet des mouvements de la Symphonie en *la*. Sch. zweiter Nachtrag.

93. 8e Symphonie *fa majeur*, composée de 1813 à 1814. A. M. Z. 1814, p. 201: «Eine ganz neue noch nie gehörte Symphonie». A. M. Z. 1818, p. 162: Analyse technique assez faible.

Ar. pour 2 P. à 8 m., pour P. à 2 et à 4 m., pour P., V. et Vcelle en Quintetto, en Nonetto (Haslinger).

Cette Symphonie est un problème pour la critique. On ne peut pas ne pas convenir que le Menuet, ce ténace locataire de la Symphonie de Haydn, de Mozart, n'y ait été réinstallé au logis; que B. n'y abandonne

Opéra.

le grand Scherzo de sa création, le Scherzo sans limites réelles, le Scherzo libre, pour revenir au bon homme de Menuet d'autrefois, en attachant toutefois au chapeau du petit rentier une plume éclatante de sauvage, dans le solo de trompette. Le bon critique, le critique qui a à coeur d'éclairer et de s'éclairer lui-même, et non point seulement l'ambition d'être appelé le critique de Mozart, le critique de B., ce qui revient à dire qu'il s'est trouvé un homme qui volontairement a accepté le rôle de la *mouche du coche;* le critique sincère, évite de parler de son individu, de ce qu'il trouve ou ne trouve pas, prévenant ainsi le public, qui pourrait lui demander: qui êtes-vous pour trouver quelque chose quand il s'agit du génie? L'auteur de ce livre croit n'avoir point abusé de la première personne du présent dans les verbes; il dira cependant en toute modestie au sujet de la 8e Symphonie: je ne puis partager l'avis si souvent émis par des hommes supérieurs, qu'elle se rapproche du style, de la sphère des idées des deux premières. Je trouve qu'elle est en style symphonique de B. ce que le Quatuor en *fa mineur* est en style de Quatuor, le pont qui unit les splendeurs de la Symphonie dans les données sans délimitations réelles, mais resplendissantes toujours de clartés, de la 2de manière (3e, 4e, 5e, 6e, 7e Symphonies), au sombre *Léviathan* de la 9e Symphonie qui garde l'autre rive, qui franchit le pont, mais pour s'arrêter au seuil de l'infini.

L'Allegro de la 8e Symphonie, sans doute, est

Opéra.

calmé, plus simple même dans son devis que l'Allegro des précédentes Symphonies. Cette simplicité est plus apparente toutefois que réelle. Opposé à l'expression héroïque, dans l'acception du monde antique du mot, de l'Allegro de la 3e Symphonie; au limpide fleuve de la 4e, aux brisants de la 5e; c'est un *médaillon* que cet Allegro, dont l'idée tient dans six notes. Ne vous y trompez pas; ce médaillon renferme les traits de la chimère au magnétique sourire, médaillon que l'orchestre, auquel le magicien le confia, dépose obéissant à ses pieds, en frémissants pizzicato (v. les 12 dernières mesures de l'Allegro). Oh! cet Allegro ne participe point aux joies naïves, aux moeurs simples des deux premières Symphonies; il est hanté de plus d'une vision (34e, 52e mesure), il sonde plus d'un abîme (45e mesure, seconde partie). Cet Allegro est le rêve calme d'un homme dont la vie a cessé de l'être. L'Allegretto ne se décrit point. Le *Faust instrumental*, entré dans le plus secret de son laboratoire, cherche cette vérité qui est *dans* l'homme et non point *hors* de lui. Une flamme bleue éclaire un instant les traits enchanteurs qu'il lui fut permis, un jour, de chérir. Dernière ligne douce du crayon qui avait à tracer la 9e Symphonie. Le Final respire, je ne sais quels guerriers élans; on le prend à lui seul (502 mesures, $^4/_4$ à la breve) pour une Symphonie militaire (*klingendes Spiel, Waffentanz*).

Signale für die musikalische Welt, 1852, N. 5, p. 35: Die achte Sinfonie liefert einen merkwürdigen

Opéra.

Beleg zu dem Satze, dass die *Thaten des Kunstgenius* sich nicht nach philosophischen Kathegorieen erklären oder vorausbestimmen lassen. Wer hätte von einem Geiste, der sich von Sinfonie zu Sinfonie in immer breiteren Formen, in immer tiefer glühenden Bildern ergoss, die plötzliche Umkehr (?) in eine kindlich heitere, neckisch-humoristische (?) *Gemüthsregion* erwartet? wer nach den immer länger und reicher ausgesponnenen Scherzos, die in älterer, kurz zusammengezogener Form, ehrbar einherschreitende Menuetto? wer anstatt jener aus der Tiefe erhabenster Gemüthsstimmungen geschöpften Adagio's der vorausgegangenen Sinfonien, das herzinnige, süss und zufrieden vor sich hinspielende Scherzo-Andante (?) in seiner kurzen, fast skizzenartigen Form? Die Wirkung der Sinfonie ist eine durchaus *ungetrübte*, heitere; sie weckt und erhält die zufriedenste, glücklichste Stimmung in dem Hörer; nicht der leiseste *Misston* stört ihn darin.

On répondrait à cette dernière assertion en allemand: Und wo wäre der *Misston* in den anderen Sinfonieen, mit der einzigen Ausnahme einiger Stellen in den Chören der neunten? Auch würde ich das *Cis* im Finale der achten Sinfonie (17ter Takt), die «*Schreckensnote*» Beethovens nennen. Unter ihr gähnt der dem Meister vertraute Abgrund, an dessen Rand er tritt, wo er auch lustwandele auf den Gefilden ewiger Frühlinge! Ueber diese eine Note und ihre Wahlverwandtschaften in den Hauptwerken Beethovens schriebe man ein Buch.

Opéra.

94. «An die Hoffnung» mélodie avec ac. de P., dédiée à la princesse Kinski, texte de Tiedge. Poco sostenuto *si bé mol mineur*, Larghetto *sol majeur*, 89 mesures.

95. Quatuor (11e) pour 2 V., A. et Vcelle *fa mineur*, dédié à son ami Zmeskall de Domanovetz, secrétaire aulique.

Le merveilleux pont jeté de la 2de à la 3e manière de B. en tant que style de Quatuor.

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See,
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'. *Schiller.*

Ar. pour P. à 4 m., par Gleichauf.

96. Sonate pour P. et V. *sol majeur*, dédiée à l'archiduc Rodolphe. A. M. Z. 1817, p. 228: Fast scheint es (!) dass B. wieder mehr zum Melodiösen und mehr oder weniger Heiteren zurückkehrte. Es ist ihm Ernst mit der Sonate, aber dieser Ernst ist wohlthuend und nirgends verschmäht er das Gefällige. Nicht schwer auszuführen (?) und in *dieser* Hinsicht den ersten Klaviertrios an die Seite zu stellen (?!).

Ar. en Quatuor (Dunst) pour P. à 4 m. (Cranz).

Cette belle oeuvre d'un caractère pastoral et tout limpide, d'une grande difficulté d'exécution pour les deux instruments, appartient aux données du plus grand style du maître, elle est le dernier *Duo* de P. et de V. dans le style large, puissant et clair de sa 2de manière. Le Rondo paraît être bâti sur la chanson allemande populaire «*Tatahuli*».

97. Trio pour P., V. et Vcelle *si bé mol*, dédié à l'archiduc Rodolphe. Ar. pour P. à 4 m., par Czerny.

Opéra.

A. M. Z. 1823, p. 192: Der erste Satz ist überreich an Kunstschönheiten und mit eleganter Pracht ausgestattet. *Der Menuetto* (?) entfaltet bei aller scheinbaren *Frivolität* (?) einen Schatz contrapunktischer Schönheiten, dies so ganz die Weise des ächten Meisters der gelehrt schreibt ohne mit Gelehrsamkeit zu prunken. Den dritten Satz macht ein Andante mit Variationen (sic!) dessen *gemüthliches* (!) Thema mit Geschick (!) und Umsicht (noch besser!) verändert ist; ohne einen Real-Schluss bereitet B. das Finale vor worin sämmtliche verschwisterte Instrumente (*Tricinium*) in lebhaften, brillanten Passagen (?) wetteifern; mittelst eines Inganno befinden wir uns in *A-Dur* Presto $^{6}/_{8}$ und mit einer feurigen Coda beschliesst B. das Ganze *recht energisch* (sic!). O Du unverbesserlicher Pfahl- und Stammbürger!

Ce Trio qu'on devait appeler tout court le *grand*, quoiqu'il ne porte seulement pas cette épithète dans l'intitulé, est le miracle de la musique d'ensemble du Piano, une de ces créations complètes comme on en rencontre de siècle en siècle dans les arts. Voyez plutôt la conversation suivante entre B. et Schindler, mars 1827, quelques jours avant la mort de B. qui malheureusement n'écrivit point ses réponses qu'il faut reconstruire avec la partie écrite de la conversation de son interlocuteur:

«Schindler, Sie sind heute recht wohl, da könnten wir wieder etwas poetisiren, z. B. vom *B-Dur*-Trio. Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie:

Opéra.

die tragischen Helden müssen anfangs in hohem Glück und Glanze leben. So sehen wir es im Egmont. Wenn sie nun recht glücklich sind, so kommt mit einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle und verwegen sehen sie dem Geschicke ja dem Tode in's Auge.» Ici B. dut parler de la Médée d'Euripide, comme on le voit par la réponse de Schindler: Die Medea ist mir nicht mehr gegenwärtig. Sie müssen mir das deutlicher expliciren, sonst bleibt es dunkel. A la réponse de B. qui ne nous est pas conservée, Schindler répliqua: *Klärchens* Schicksal interessirt desswegen wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer trauriger fortgeht, ist langweilig. Da kommt mir die alte Medea in Erinnerung.

Wozu überall eine Aufschrift. Das würde schaden, wo das Gefühl, die eigene Phantasie dictiren mögen. Die Musik soll und darf ja nicht überall eine *bestimmte* Richtung dem Gefühle geben. Ich bin sehr gespannt auf die Charakterisirung im Trio.

Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit. Auch Muthwillen, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission! Beethovenscher) ist darin. Nicht wahr? Im zweiten ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seeligkeit; im dritten verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht. Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit und Göttlich-

Opéra.

keit. Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht. Sch. p. 290.

Ces quelques indications sont précieuses pour le pianiste qui reconnaitra dans cette composition hors de toute proportion, une oeuvre dont l'interprétation est confiée à trois instrumentistes éprouvés. Ce Trio devrait être défendu au dilettantisme par respect pour les gloires et splendeurs du génie. Grands artistes! ne faites point de ce Trio un *caricato* quelconque, fût-il très-élégant, pimpant, à la mode votre caricato. Ce Trio devrait au-dessus d'éphémères prétentions.

98. An die ferne Geliebte, ein Liederkreis von Jeitteles für Gesang und Piano; six textes pour chant avec ac. de P. formant un morceau de 342 mesures. Dédié au prince Lobkowitz, duc de Raudnitz. Un chef-d'oeuvre qui n'est point assez connu et apprécié.

Ar. pour P. seul par Liszt.

A. M. Z. 1817, p. 73: Diese Lieder gehören zu den schönsten, die es giebt. Nicht nur für den *Gesang*, sondern auch für's *Singen* kann man gar nicht *fliessender* und den Organen gemässer schreiben.

99. Der Mann von Wort, Gedicht von Kleinschmidt für Gesang und Piano; mélodie avec ac. de P., texte de Kleinschmidt, $^3/_4$ *sol majeur*, 17 mesures repétées sur les 5 strophes, 6 pages.

A. M. Z. 1817, p. 135: Ein recht eigentliches Lied nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung. Begleitung höchst einfach.

Opéra.

100. Merkenstein nächst Baden, Gedicht von Ruprecht, für eine oder zwei Singstimmen mit Piano, *fa majeur*, 14 mesures.

A. M. Z. 1817, p. 52: Ein freundliches artiges Liedchen, äusserst leicht und gefällig.

101. Sonate pour P., *la majeur*, dédiée à la baronne Ertmann (Sonate für das Hammerklavier, v. le 1er cahier du musée musical des clavicinistes, édité par Steiner à Vienne).

A. M. Z. 1817, p. 687: Unerschöpfliche Vielseitigkeit, tiefe Kunsterfahrung, lebhafte Imagination, universelle Genialität. Hier in seinem 101ten Werke ergreift uns Bewunderung. Freunde des *wahren* Klavierspieles, denen Bachs Schule ewig werth und theuer bleibt, bereiten wir auf den sie erwartenden, hohen, wahrlich seltenen Genuss vor. La gazette pensait sans doute à la fugue du Final, en prononçant le nom de Bach dont Beethoven ne rappelle pas plus dans cette Sonate que dans ses autres compositions, le style sévère, les magistrales grandeurs d'une école sans pitié dont il n'avait que faire. La vie pour Bach, c'était la Fugue, pour Beethoven la Symphonie; distance incommensurable.

102. 2 Sonates pour P. et Vcelle (ou V.), *ut majeur*, *ré majeur*, dédiées à la comtesse d'Erdödy.

Ar. pour P. à 4 m. par Czerny.

A. M. Z. 1818, p. 792: Gehören zu dem ungewöhnlichsten und sonderbarsten Hochgeschmack. — A. M. Z. 1824, p. 215: Wir haben den beiden S.

Opéra.

nie Geschmack abgewinnen können, *indessen ist dieses Werk vielleicht ein nothwendiges Mittelglied der Schöpfungen Beethovens und war uns nicht zu ersparen, um dahin gelangen zu können, wohin uns die sichere Hand dieses grossen Meisters geführt hat.* Cette manière de voir est la bonne; elle admet une marche des idées du maître indépendante de sa volonté, elle sousentend une destinée du génie (αναγκη).

103. Il n'y a pas d'opéra 103.

104. Quintetto pour 2 V., 2 A. et V^celle^, *ut mineur.* Ce morceau est un arrangement tardif de B. du Trio de P. en *ut mineur* op. 1. Lettre de B. à Ries à Londres, 25 mai 1819, Ries p. 151: N'oubliez pas le Quintetto, la Sonate op. 106 et — l'argent, je veux dire les honoraires *avec ou sans honneur* (das Honorar avec ou sans honneur). Ich hoffe von Ihnen nicht allegromässig, sondern *veloce prestissimo* das Beste zu hören. Prestissimo — responsio, il suo amico e maestro.

105. Six thèmes variés pour P. et Flûte (ou V.) ad libitum bien faciles (?) à exécuter, 2 cahiers (Artaria), voyez op. 107.

106. Grande Sonate pour Piano, *si bé mol*, dédiée à l'archiduc Rodolphe (Grosse Sonate für das Hammerklavier). Composée de 1816 à 1817, l'époque la plus malheureuse de l'existence de B., en procès alors avec sa belle soeur au sujet de la tutelle de son neveu. Sch. p. 116.

Ar. à 4 m. par Ebers, l'Adagio pour chant et P. par Hübner sur le texte: Das Grab ist tief und stille.

Opéra.

107. Dix thèmes russes, écossais et tyroliens variés pour P. et Flûte (ou V.) ad libitum, 5 cahiers, v. op. 105. A. M. Z. 1821.

108. 25 mélodies écossaises pour chant avec ac. de P., V., V^cello^ et un *Choeur* obligés, ou pour chant avec ac. de P. *seul*, texte anglais avec traduction allemande. Arrangées et instrumentées par B. l'été de 1815 pour le célèbre collectionneur et éditeur anglais de mélodies nationales Thompson d'Édinbourg. Schindler p. 100. Dédiées par l'éditeur (Schlesinger à Berlin) au prince Antoine Radziwill.

A. M. Z. 1825, p. 866: Die Melodien sind eine wahre Fundgrube, die Begleitung voll des tiefsinnigen, tiefempfindenden Wesens des Meisters. Oft wahrhaft bewundernswerth ist besonders, was er in den Vor- oder Nachspielen aus irgend etwas, was die Melodie bot, aufzubauen gewusst hat. A. M. Z. 1828, p. 283: Es durchklingt diese Lieder ein ganz eigenthümlicher Geist. *Wer B.'s innerstes Wesen von allen Seiten her kennen lernen will, darf sie nicht übersehen.* Auch sie bezeugen, wie der Meister los und frei vom Hergebrachten, von aller Anschliessung an eine Zeit oder ein Volk, in sich selbst seine Welt schuf und zum Leben brachte. B.'s selbstständiger Geist ist es, der hin über Hügeln des Schlummers in einem sich selbst erträumten Lande wandelt, das er Schottland nennt, weil es schottische Texte sind, an welche seine innere Welt des Tones sich bindet. Nur ein einziges, das sechste Lied im dritten Hefte würden die Geister in

Opéra.

den moosigen Eichenhainen für ein ihnen verwandtes erkennen, wäre nicht der Vorschlag der *Quarte*. Es sind also ganz eigenthümliche Beethovensche Lieder.

109. Sonate für das Pianoforte, dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet (S. pour P., dédiée à M^elle^ Brentano), *mi majeur*. La célèbre Bettina (Madame d'Arnim) était une Brentano de Francfort sur Mein. Cette dédicace s'adresse à elle ou à sa soeur, v. op 120 et 75.

110. Sonate pour Piano, *la bé mol majeur*.

A. M. Z. 1824, p. 203: Es sind ungefähr dreissig Jahre, als die herrliche Erscheinung des Genius B.'s zum ersten Male die Empfänglichen und Gebildeten entzückte. Alle Bedingungen eines musikalischen Kunstwerkes: Erfindung, Geist und Gefühl in Melodie, Harmonie und Rhythmik wurden von B. auf eine neue *ihm* eigenthümliche Weise erfüllt. Dass bald eine Opposition sich auch dieser Originalität entgegenstemmte, ist eben so bekannt als unter ähnlichen Umständen gewöhnlich.

La gazette fait une analyse technique des trois Sonates op. 109, 110, 111.

111. Sonate pour Piano, *ut mineur*, dédiée à l'archiduc Rodolphe, 32^e^ et dernière Sonate pour P. seul, v. les lettres *e*, *f*, 3^e^ section. B. composa les trois dernières Sonates op. 109, 110, 111 l'hiver de 1821 à 1822. Sch. p. 116.

A. M. Z. 1824, p. 224; B. gleicht in der Arietta einem Maler, der den Raum für ein Altarblatt *einfarbig* (monoton) mit dem Miniaturpinsel ausfüllt.

Opéra.

112. 12 nouvelles Bagatelles *faciles* (?) et agréables pour P. L'éditeur Peters à Leipzic les jugea indignes du prix convenu (10 ducats) et remarqua à B. qu'il était au-dessous de sa dignité de perdre son temps à des vétilles comme le premier venu en produirait. Sch. p. 117. Ries à Londres réussit à vendre le cahier 25 guinées, mais, dit-il p. 123, il eût sans doute mieux valu que tel morceau n'en eût pas été publié. Ce jugement n'est point trop sévère.

113. Ouverture des ruines d'Athènes, v. op. 114. Ries p. 125 dit avec raison: ich halte sie seiner unwürdig (je la trouve indigne de B.). V. la remarque à l'op. 117.

Le chiffre 113 appartient encore aux mélodies avec ac. de P. (4 deutsche Gedichte, Diabelli):

1) Abendlied unter'm gestirnten Himmel, *mi majeur*, 81 mesures; *ziemlich anhaltend*, ce qui est une malheureuse traduction du terme *poco sostenuto* que B. affectionnait assez (7e Symphonie, Quatuor op. 74. Trio de Piano en *mi bé mol* op. 70).

2) Das Geheimniss, *sol majeur* $^3/_4$, innig vorzutragen und nicht schleppend, 25 mesures.

3) Résignation, *ré majeur* $^3/_8$, 49 mesures, texte du comte Haugwitz.

4) So oder so! *fa majeur* $^6/_8$, 22 mesures, ziemlich lebhaft und entschlossen.

V. pour les N. 2, 4 la lettre *b*, pour le N. 3 la lettre *v*, de la 3e section.

114. Marches et chœurs des ruines d'Athènes, épilogue de Kotzebue en un acte (Nachspiel), composé en 1812

Opéra.

pour l'ouverture du théâtre de Pesth. Sch. p. 120, retouché et complété par Beethoven pour l'ouverture du théâtre de la Josephstadt à Vienne, le 3 octobre 1822, v. encore op. 124. Le texte de la 2de édition est de Meisel. Les marches (feierlicher Einziehungsmarsch, moderato assai $^4/_4$ *mi bé mol*; marche turque $^2/_4$ *si bé mol*) et le choeur des derviches (*mi mineur* $^4/_4$) ont été ar. pour P. à 2 et à 4 m. par Czerny, la marche turque pour P. à 2 m. par Liszt, par Rubinstein, v. op. 76.

115. Gr. Ouverture en *ut majeur*, dédiée au prince Radziwill (Grosse Ouverture, *gedichtet* und dem Fürsten Radziwill gewidmet). Ar. pour P. à 2 et à 4 m. par Czerny.

116. Terzetto: tremate empi! per voce di Soprano, Tenore e Basso con accompagnamento di Cimbalo, all' uso di Concerti, Allegro $^4/_4$ *si bé mol*, Adagio $^3/_4$ *mi bé mol*, Allegro molto $^4/_4$ *si bé mol*, en tout 237 mesures.

A. M. Z. 1814, p. 201: Ein ganz neues italienisches Terzett. A. M. Z. 1826, p. 495: Wahrscheinlich aus B.'s *früher* Zeit, aus welcher die grosse Scene und Arie für Sopran ist (v. op. 48). Wie diese zunächst für Conzerte nach Art der grossen Terzetten und Arien in der *Opera seria* jener Zeit aber mit eigenthümlichem Geiste, tiefem Gefühle und selbstständiger Kraft, nicht ohne originelle Züge in der Instrumentirung. Ce Trio a été originairement écrit par B. avec ac. d'orchestre.

117. Ouverture (*mi bé mol*), marches et choeurs du prologue de Kotzebue le roi Etienne, premier bienfaiteur de la Hongrie (König Stephan, Ungarns erster Wohl-

Opéra.

thäter). A. M. Z. 1818, p. 72. Cette partition fut écrite pour l'ouverture du théâtre de Pesth. La marche triomphale, *sol majeur*, et l'ouverture ont été ar. pour P. à 4 m. par Winkler (Mechetti).

A. M. Z. 1828, p. 384: Eine herrliche Ouverture, die allgemein ansprechen muss, eben so verständlich als lebend'g, beschäftigt hinlänglich und spielt sich gar nicht schwer.

Lettre de B. à Ries à Londres 30 avril 1819: J'ai été bien fâché d'apprendre par Neate (marchand de musique à Londres) que les 3 Ouvertures (des ruines d'Athènes, du roi Etienne et op. 124) ont déplu à Londres; chacune a fait un certain effet à Vienne. L'Ouverture du roi Etienne et l'Ouverture op. 124 en ont même fait un très grand. Je ne conçois rien au sort qu'elles ont eu à la société philharmonique. (Die Berichte, welche mir Neate über das beinahe Missfallen der drei Ouverturen geschickt hat, waren mir verdrüsslich; jede hat *hier* in ihrer Art nicht allein gefallen, sondern die aus *Es-* und *C-Dur* sogar grossen Eindruck gemacht. Unbegreiflich ist mir ihr Schicksal bei der philharmonischen Gesellschaft.) Ries p. 147.

118. Elegischer Gesang: Sanft wie Du lebtest; an die verklärte Gemahlin meines Freundes, für 4 Singstimmen, 2 V., A. et V^celle oder P., seinem Freunde dem Baron Pasqualati gewidmet. Chant élégiaque en mémoire de la défunte femme de son ami le baron Pasqualati pour 4 voix, 2 V., A. et V^celle, *mi majeur* $^3/_4$.

Opéra.

A. M. Z. 1827, p. 797: Ungesuchte, vortreffliche Melodie, einfache sanfte Begleitung, wundersamer und doch gefälliger, ansprechender Rhythmus, gehaltene, fliessende Melodie. Ein vollendetes Meisterwerk, eines der originellsten und einfachsten Werke, die je, kaum die erste Zeit des Ruhmes B.'s abgerechnet, aus der Feder dieses Heroen der Tonkunst geflossen.

119. Le chiffre 119 manque. Le catalogue thématique de Breitkopf le donne à tort aux bagatelles op. 112, publiées par Diabelli, édition authentique, v. op. 112.

120. 33 Veränderungen über einen Walzer, der Frau Antonia von Brentano, gebornen Edlen von Birkenstock, zugeeignet. (33 Variations sur une valse, dédiées à Madame de Brentano, née de Birkenstock.) Composées en 1823.

B. avait écrit à Ries pour le charger de vendre les Variations à Londres, dédiées dans le manuscrit à la femme de Ries. Quand Ries se présenta chez l'éditeur qu'il avait choisi pour publier les Variations, on lui montra les Variations qui venaient de paraitre à Vienne (chez Diabelli) et portaient la dédicace de Madame de Brentano. B. s'excusa dans une lettre, où il dit au grand étonnement de Ries que cette méprise de sa part ne donnait aucun droit à lui, Ries, d'attendre soit un cadeau, soit une autre indemnisation. V. Ries p. 124.

In diesen Variationen *tippt* B. gleichsam auf die äussersten Grenzpunkte dieses Formenreiches hin, die bekannteren Gestalten alle übergehend. *Gaasner*, Universal-Lexicon der Tonkunst.

Opéra.

Le marchand et éditeur de musique Diabelli à Vienne avait proposé aux compositeurs des états d'Autriche, un motif de valse de sa composition pour être varié pour Piano. Il avait offert à B. 80 ducats pour 6 à 7 Variations (le prix d'une Sonate dans les derniers temps). B. lui envoya 33 et en eût fait davantage, tant il prenait plaisir à ce travail. Sch. p. 133. C'est à ce point de vue et comme une extravagance permise au génie qu'il convient d'envisager cette oeuvre exceptionnelle.

121. Opferlied: Die Flamme lodert; texte de Mathisson. Lied pour une voix de soprano, choeur et orchestre, *mi majeur* $^4/_4$. A. M. Z. 1825. V. op. 122.

Le chiffre 121 appartient encore à l'oeuvre *posthume*: Adagio, Variationen und Rondo für P., V. et V^celle. Le motif des Variations: *Ich bin der Schneider Kakadu*, est «*des soeurs de Prague*», vaudeville de Wenzel Müller.

122. Bundeslied: In allen guten Stunden; texte de Goethe. Lied pour deux voix et un choeur à trois parties avec ac. de 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons, *si bé mol*, $^4/_4$, ar. avec ac. de P.

A. M. Z. 1825, p. 740: *Beide* Stücke (v. Opferlied op. 121) sind als Lieder mit einem Chor-Refrain behandelt; die Musik zum ersten ist sanft feierlich, die zum zweiten kräftig, derb, die Orchesterbegleitung originell und sehr wirksam.

123. Missa, composita et serenissimo ac eminentissimo Domino Domino Rudolpho Joanni Caesareo Principi et

Opéra.

Archiduci Austriae: S. R. E. Tit. s. Petri in monte aureo, Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven. Ex sumtibus vulgantium. Moguntiae ex taberna musices B. Schott filiorum. Paris, chez les fils de B. Schott, rue de Bourbon 17; Anvers, chez A. Schott, 1827. Messe en *ré* à 4 voix avec chœur et ac. d'orchestre et d'orgue, ar. avec ac. de Piano, payée mille florins par l'éditeur Schott. Sch. p. 165.

B. destina ce grand ouvrage à la cérémonie d'installation de l'archiduc Rodolphe comme cardinal archevêque d'Ollmütz (1820), il ne l'acheva qu'en 1822, après y avoir travaillé depuis l'hiver de 1818 à 1819. Dans une lettre à Louis XVIII qui envoya à B. une belle médaille d'or pour un exemplaire de la Messe, B. l'appelle: «*son oeuvre la plus accomplie*», dans le programme de souscription: sein grösstes und gelungenstes Werk. Sch. p. 122. V. la lettre de B. au pr. Galitzin, publiée dans la *Presse*, du 13 octobre 1845.

Bei Beginn dieser Arbeit schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, nie sah ich B. in einem solchen Zustande absoluter *Erdenentrücktheit*. Sch. p. 113.

Jeder geschickte Dirigent möge zur Erleichterung der Singstimmen Aenderungen treffen, da der Sopran an vielen Stellen aus allen Kräften *schreien* muss, aber nicht *singen kann*. Eher soll der Effect eines ganzen Stückes verloren gehen, als *ein* Singorgan dabei ruinirt werden. Sch. p. 155.

Opéra.

Lettre de B. à Ries à Londres du 9 avril 1825: «deux morceaux des plus remarquables (zwei der vorzüglichsten Stücke) vont vous être expédiées.»

124. Ouverture en *ut majeur* à gr. orchestre, dédiée au prince N. Galitzin, composée pour l'inauguration du théâtre de la Josephstadt à Vienne, le 3 octobre 1822, jour de fête de l'empereur d'Autriche. Sch. p. 120. V. op. 114.

Ar. pour P. et V. par Brand, pour 2 P. à 8 m., pour P. à 4 m. et à 2 m. par Czerny. V. la remarque à l'op. 117.

Origine de l'Ouverture: L'été de 1822, Beethoven passa une journée dans la délicieuse vallée d'Hélène à Baden, près Vienne, en compagnie de Schindler et de son neveu. Préoccupé de l'Ouverture qui devait être prête le 3 octobre, il quitta ses compagnons, afin d'être seul avec l'idée de son Ouverture. Une demie heure à peine s'était écoulée qu'il avait déjà jeté sur le papier deux motifs dont il dit que l'un se prêtait à être traité dans son style à lui, l'autre à la manière de Händel. Schindler conseilla à B. de choisir le second motif. Cet avis avait de quoi flatter B. qui mettait Händel au-dessus de tous les compositeurs, mais on conviendra qu'il ne fut pas heureux une fois qu'il s'agissait de style d'Ouverture.

L'Ouverture op. 124 n'est point une double fugue proprement dite, comme on l'a dit. Il faut supposer que le motif que Beethoven aurait traité dans son style à lui, fut devenu l'occasion d'une oeuvre bien

Opéra.

plus importante dans un temps où le génie de l'artiste touchait à son apogée, que l'homme en lui jouissait des derniers jours exempts de souffrances physiques. Schindler aurait dû se dire que le génie de Beethoven, c'était le style symphonique libre, que là il régnait sans rival, que là il n'avait à imiter personne; que le style sévère, au contraire, était tout au plus pour lui une barrière à sauter, qu'il n'y était point chez lui. B. lui-même en voulut plus tard à Schindler. L'Ouverture n'avait point produit d'effet, on la disait inexécutable, ce qu'elle est *peut-être*. Voici la conversation de B. avec Schindler à ce sujet (Conversations-Heft, Sch. p. 289): Schindler. Wie kommen Sie wieder (1824) auf die alte Geschichte? Wenn ich die Schuld haben soll, dass Sie diese Ouverture geschrieben, so trage ich diese Schuld sehr gern; aber wenn die Orchester sie nicht spielen können, das ist doch nicht meine Schuld. Das Publikum ist zu entschuldigen, wenn es ein solches Charivari nicht verstehen will, wie in dem Fugensatze hörbar war.

L'introduction de l'Ouverture est un incomparable chef-d'oeuvre. *Introductio princeps.* Un arc de triomphe couronné d'une victoire.

125. Symphonie mit Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, für das Orchester, 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Symphonie avec choeurs sur l'ode de Schiller: An die Freude, *ré mineur*. 9e et dernière Symphonie, dédiée au roi de Prusse Frédéric Guillaume III, commencée en novembre 1823, achevée en février 1824, payée

Opéra.

600 florins par l'éditeur Schott (une misérable misère!). Sch. p. 165.

Tristia Herculis!

Sch. p. 129, 139: Nach gerade fing zum Herbste hin (1823) die neunte Symphonie in seinem Gehirn an zu «*spuken*». Gassner Universal-Lexikon der Tonkunst: nichts kann rührender sein, nichts lässt so schauen in seine Brust, als wie erst Bässe, dann Sänger das «Freude, schöner Götter-Funken» so *einfältig*, so volksmässig anstimmen, so hingegeben an das Verlangen, das nur *Menschen* sucht. *Da* ist *seine* Freude, sein ihm versagtes Ziel, da feiert er im stillen Nachmittagsdome die *Andacht* die Tausende überallwärts mit ihm theilen.

Ortlepp et Griepenkerl ont fait de la Symphonie le sujet de nouvelles.

La célèbre Sonntag et Mamsell Unger qui chantaient (1824) la partie de Soprano et de Contr'alto, se virent forcées de prier B. de faire des changements dans leurs parties. Mamsell Unger l'appela «le tyran des organes du chant» (Tyrann aller Singorgane). Cette note si haute à l'endroit «Küsse gab sie uns und Reben» ne peut-elle donc être changée, dit Sonntag, et celle-là, reprit Unger en montrant sa partie? elle est trop haute pour un Contr'alto. B. sourit mais resta inébranlable; il prétendit que ces dames avaient été gâtées par la musique italienne. «So quälen wir uns denn weiter» fit la douce et résignée Sonntag.

Opéra.

Il n'en fut pas autrement *des choeurs* qui opérèrent eux-mêmes des changements et prirent même le partie de se taire à certains endroits. B. était bien présent, mais il ne distinguait plus aucun son! «Hörte er doch nicht einmal den *ungeheuren* Beifallssturm des Auditoriums, und Fräulein Unger musste den mit dem Rücken gegen das Proscenium gekehrten B. auf den Jubel des Publikums mit *Umwenden* und *Hinzeigen* aufmerksam machen, damit er doch wenigstens *sehe* was im Saale vorging. Dieses wirkte aber wie ein elektrischer Schlag auf die Tausende der Anwesenden, die nun alle das Mitgefühl an seinem Unglück ergriff und es erfolgte ein plötzliches Aufreissen aller Riegel der Freude, der Wehmuth und des Mitleids, ähnlich einem vulkanischen Ausbruche der nicht enden wollte». Sch. p. 155.

A. M. Z. 1826, p. 853: Es ist als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte und nicht auf den Füssen (?). Der letzte Satz spielt in den unglückseeligen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt sind. Es ist als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über Alles was Menschenfreude heisst, feierten. Dennoch (sic!) muss jeder Musiker das Werk besitzen um zu lesen, wie sie sich da unten verlustigen in der entsetzlichen Tiefe. Der Meister aber bleibt was er ist, ein Geisterbeschwörer dem es diesmal gefallen, Uebermenschliches *von uns* (?) zu verlangen (le critique aurait dû dire: *uns Uebermenschliches zu geben*).

A. M. Z. 1828, p. 246: Eine höchst merkwürdige *Verirrung* des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit un-

Opéra.

glücklich gewordenen nun *erlösten* Mannes. Wir sind nicht *so blind* (c'est bien heureux pour vous) das *wundersame Gewebe* über einander gehäufter Notenfiguren und *seltsamer* (?) Tonmassen nicht zu sehen; wir erkennen den überkünstlichen Bau, wir müssen aber das Ganze mit dem *Flecken* Luxor vergleichen, der auf die prächtigen Trümmer des alten, fabelvoll herrlichen Theben gebaut ist (la Symphonie est bien elle-même la glorieuse *Thèbes aux cent portes* du style symphonique, le critique, et tant de personnes après lui, ne sont seulement pas entrés par la *bonne*). Das Scherzo *wäre* schön, wenn es nicht durch seine Länge den guten Eindruck wieder zerstörte (!). Das *Uebrige* (!) selbst das Andante (c'est Adagio qu'il fallait dire, Golgatha!) selbst das Andante, worin B. *sonst* (!) so Unübertreffliches zu geben hatte, *nicht ausgenommen*, erfüllt uns um so mehr mit Schmerzen, je mehr wir wissen, wie viel wir an B. verloren haben.

Ein Londoner Urtheil (Harmonicon, März 1828, vergleiche A. M. Z. 1828, p. 329). Eine bizarre Composition. Die heissesten Bewunderer B's, *wenn sie nur etwas Vernunft besitzen*, müssen bedauern, dass sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist. Die Freunde, welche B. gerathen haben, dieses *absurde* Stück herauszugeben, sind gewiss die grausamsten Feinde seines Rufes.

Signale für die musikalische Welt, 1852, N. 5. Wer von Allen, die von einem gegebenen Standpunkte in der Geschichte (Hegel; Gans: Das Erbrecht in welt-

Opéra.

geschichtlicher Entwicklung; ouvrages de la plus haute portée toutefois; remarque de l'auteur): *wer von Allen*, die in der Kunst auch, alle *folgenden* Erscheinungen als *naturnothwendige Entwickelungspunkte* vorauszubestimmen beliebten; wer von ihnen hätte nach der einfachen, unschuldigen, heiteren, humoristischen achten Sinfonie (v. la remarque à l'oeuvre 93), die in *Form* und *Gedankeninhalt* so durchaus heterogene, riesig sich aufreckende, breit sich ausdehnende (?), von den *gewaltigsten Gemüthskämpfen* (schön gesagt und schöner empfunden) durchwühlte *neunte Sinfonie*, prophezeien mögen? — Cette oeuvre immense, incommensurable, qu'on peut ne pas préférer aux Symphonies précédentes, mais dont on ne parle qu'avec un respect mêlé de crainte pour peu qu'on soit un grand artiste ou un homme accessible aux émanations d'un monde qui n'est pas le nôtre, qui n'en existe pas moins au sein de l'infini; cette oeuvre, à laquelle ne va aucun nom; ces agapes de la musique instrumentale, le dernier mot du style symphonique auquel, sur terre, s'arrêta le plus grand génie que ce style ait produit, ne pourra, je crois, être continuée, en ce sens, qu'on peut admettre en thèse la possibilité qu'on crée un jour une oeuvre de cette valeur, d'une plus grande même, mais non point une forme en même temps qui continue la Symphonie avec choeurs comme celle-ci continue les Symphonies du style de la seconde manière de B., une forme enfin qui, soit à la 9e Symphonie ce que cette Symphonie est aux Symphonies qui la précèdent.

Opéra.

Le lecteur voudra excuser un souvenir personnel à cause des personnes auxquelles il se rapporte. Quand on joua la Symphonie pour la première fois à St.-Pétersbourg (société philharmonique, 7 mars 1836), je rencontrai à la répétition, Glinka, le célèbre compositeur. Nous étions placés sur les degrés auprès des fenêtres qui, dans la salle d'Engelhardt, voient passer et repasser le flot incessant de la grande artère de St.-Pétersbourg, de la perspective. Glinka dit après l'Allegro, mettons-nous par terre, ce sera plus décent et il s'assit sur le drap vert qui recouvrait les degrés. Le sentiment que j'éprouvais était d'aller me cacher dans les caves de la maison d'Engelhardt, sous les tonneaux de la cave, si la Symphonie eût pu s'entendre de là. Au Scherzo, Glinka s'écria, en cachant sa tête entre les deux mains, mais on ne touche pas là! Oh! c'est impossible. Il pleurait. Je reconnus que je n'aurais pu me trouver aux côtés d'un plus grand artiste. Je ne conserve pas de plus grande impression en musique, malgré la médiocrité de l'exécution qui était dans les conditions de l'ouvrage, dont on appellerait les choeurs — *les impossibles*. En sortant de la salle je rencontrai à la tête du pont de Kasan, ce *pont-neuf* des rencontres de St.-Pétersbourg, le pianiste-compositeur *Vollweiler*, talent remarquable, enlevé par une mort prématurée. Francfort sur le Mein avait donné à Vollweiler quelques notions confuses de cuisine qu'il corrigeait chez nous. Il était près de cinq heures. J'ai bien appétit, dit-il, et me sachant bonne

Opéra.

fourchette, expression de Servais à mon égard, Vollweiler ajouta : j'aimerais bien à dîner avec vous après cette invraisemblable Symphonie que nous venons d'entendre. Nous entrâmes chez le restaurateur qui avait nom Grand-Jean, à deux pas de la maison d'Engelhardt, sur le canal. A peine assis à une des tables rondes du petit appartement où l'on était sûr de ne rencontrer personne, je me mis à épancher mes impressions. L'heure passait. Vollweiler m'interrompit de loin en loin par le mot de «*menus*». Ces interruptions finirent cependant par s'éteindre, et j'aime à attester le fait que nous étions, tous deux, assez émus, qu'en dépit du proverbe, que ventre affamé n'a pas d'oreilles, Vollweiler me donna raison qu'il fallait célébrer l'événement en s'abstenant ; que deux intrépides mangeurs et qui pouvaient payer leur dîné sortirent au grand étonnement de Grand-Jean qui m'avait vu manger, mais qui ne m'avait pas entendu parler Symphonie avec chœurs, sortirent, dis-je, de chez ce digne collatéral des «Carêmes» sans avoir succombé à ses tentations. S'il faut se garder de l'enthousiasme factice, aveugle — l'enthousiasme sincère me paraît être une belle chose et qui implique des conditions dont les personnes qui ne la comprennent pas, qui la proscrivent, sont privées. V. le Supplément à la fin du Catalogue.

Nous avons déjà observé quelle importance avaient aux yeux de B. les moindres détails. Dans une lettre qu'il adressa le 9 avril 1825 à Ries à Londres, B. changea une note dans la partie de l'Hautbois de l'Al-

Opéra.

legro de la 9e Symph. (242e mesure). Il y avait *fa, mi, ré* naturels, B. remplaça le *ré* par un second *mi*. Ries, p. 160.

Ar. pour P. à 4 m. par Czerny; pour P. à 2 m. par Kalkbrenner, le final par Esser (Schott); les chœurs seuls avec ac. de P.

126. Six Bagatelles pour P. six morceaux assez décousus, mais intéressants. Voy. op. 112. Limbes du style des derniers Quatuors,

127. Quatuor (12e) pour 2 V., A. et Vcelle, *mi bé mol*, déd. au prince N. Galitzin, composé de 1822 à 1825. Le prince Galitzin reçut le manuscrit à St.-Pétersbourg, au printemps de 1825.

Ar. pour P. à 4 m. par Rummel, v. la lettre *a* 4e section.

128. Der Kuss: «ich war bei Chloen ganz allein». Ariette für eine Sopranstimme mit P., texte de Weisse, mélodie avec ac. de P. *la majeur* $^9/_8$.

Ar. avec ac. de Guitarre (Schott).

129. Rondo capriccioso, *opera postuma*, Vienna presso Diabelli, *sol majeur*, 440 mesures, avec cette suscription: «Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice». Indifférent. Le chiffre d'oeuvre est le fait de l'éditeur, le morceau étant posthume. Comme style, si style il y a, il n'appartient ni tout à fait à la 1re, ni tout à fait à la 2de manière de B.

130. Quatuor (13e) pour 2 V., A. et Vcelle, *si bé mol*, déd. au prince N. Galitzin. Composé de 1825 à 1826, postérieur au Quatuor op. 131. Les quatre morceaux

Opéra.

compris entre le 1ᵉʳ et le Final, semblent renfermer l'avenir de la musique de chambre. Ce Presto, soit Scherzo, cet cavatine sans nom dans le langage musical, cet Adagio en résumé, sans plus de précédents, sont de la *poussière d'étoiles*. Le Final $^{2}/_{4}$, comp. en novembre 1826, est la derniere composition terminée de B. qui mourut quatre mois plus tard (26 mars, 1827). Sch. p. 254, v. op. 133. On dirait que la tonalité de *si bé mol* rendait aux yeux de B. le plus fidèlement les traits de sa chimère. Qu'on pense à la 4ᵉ Symph., au 6ᵉ Quatuor, au grand Trio op. 97 aux Sonates op. 22, op. 106.

131. Quatuor (14ᵉ) pour 2 V., A. et Vᵉᵉˡˡᵉ *ut dièze mineur*, déd. au baron Stutterheim, maréchal de camp, qui avait placé dans son régiment le neveu de B.

Ce Quatuor, payé 80 ducats par Schott, Sch. p. 165, n'eût-il pas gagné à être écrit en *ut mineur?* Pour juger si Hannibal fit une faute en allant à Copoue, il faudrait être Hannibal a dit Montesquieu.

132. Quatuor (15ᵉ) «*posthume*» pour 2 V., A. et Vᵉᵉˡˡᵉ, *la mineur*, déd. au prince N. Galitzin, achevé en 1826, antérieur de quelques mois au Quatuor en *si bé mol*, op. 130.

Ar. pour P. à 4 m., par Marx. Dans le manuscrit envoyé par B. au prince Galitzin que nous avons vu et seulement là, se trouve la traduction suivante *autographe* de la suscription de l'Adagio: canzone di ringraziamento in modo lidico offerta a la divinita da un guarito: «*Heiliger* Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit.

Opéra.

In lydischer Tonart». B. venait de relever d'une maladie grave au printemps 1825 quand il composa ce morceau. Sch. p. 165.

133. Grande fugue *«tantôt libre tantôt recherchée»* pour 2 V., A. et V^celle^ *si bé mol*, déd. à l'archiduc Rodolphe. Ce morceau formait dans l'origine le Final du Quatuor op. 130 et y figure comme tel dans le manuscrit envoyé par B. au prince Galitzin que nous avons pu examiner. Ce fut Artaria qui persuada à B. de remplacer la fugue dans le Quatuor par un autre morceau à cause de son étendue (745 mesures). Cet autre morceau, c'est le Final $^2/_4$ qui appartient aujourd'hui au Quatuor op. 130, v. op. 134.

La fugue précédée, comme dans le manuscrit du prince Galitzin, d'une espèce de prélude en *sol majeur*, 28 mesures, qualifiée *«d'overtura»*, fut dès lors publiée séparément. Sch. p. 254.

Ce grand morceau, le moins compris peut-être de tous les morceaux de la dernière manière de B., offre pour nous servir d'un terme technique pittoresque (Cherubini traité du contrepoint et de la fugue p. 120) un *divertissement* du plus haut intérêt; rayon de lumière qui pénètre dans ce labyrinthe, ravissant épisode en $^3/_4$ (meno mosso).

134. Grande fugue, v. pour l'intitulé op. 133. Arrangement pour P. à 4 m., d'Antoine Halm, revu par B., l'intitulé dit: arrangé par B. (Artaria) Sch. p. 254.

135. Quatuor (16^e^) *«posthume»* pour 2 V., A. et V^celle^, *fa majeur*, dédié à Jean Wolfmeier. Ar. pour P. à 4 m.

Opéra.

par Marx. Le Final porte la suscription : «*Der schwer gefasste Entschluss*» ; muss es sein? ja! es muss sein. «L'édition de Paris traduit» : un effort d'inspiration. «Les quelques mots allemands signifient» : la *résolution* difficilement prise, le faut-il? oui, il le faut. Sch. p. 263, raconte que la ménagère de B. le dérangeait toujours beaucoup en lui demandant de l'argent; qu'elle était forcée de prouver, le calendrier en main, que la semaine avait passé et l'argent aussi. Pendant sa dernière maladie, B. se serait pris à plaisanter cette bonne femme, en grommelant sur le motif du Quatuor cette question : *le faut-il? le faut-il*, et elle de répondre, *il le faut, il le faut.* Cette plaisanterie a passé dans le Final, le morceau le moins remarquable du Quatuor. Une autre version dit que B. prononça cette espèce de monologue, parce qu'il avait à contenter un éditeur qui ne voulait pas attendre. Schindler s'écrie à ce sujet : «welchen Pallast aber hat B. auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas prosaischen Ursprungs ist». Il n'y a de palais qu'un chaume assez peu avenant, éclairé ci et là par un éclair de génie; mais on ne saurait assez méditer les trois premiers morceaux du Quatuor d'une touche si délicate qu'on craindrait d'en effacer les couleurs en soufflant dessus. Nous avons déjà dit, que pour rendre les câlineries du 1^r^ Allegro, les exécutants devraient moins regarder leurs parties que dans les yeux l'un de l'autre; le «Lento» est indescriptible. Quels feux ce diamant ne projette-t-il pas sous l'archet d'un

Opéra.

Vieuxtemps! Voy. une singulière appréciation de ce Quatuor dans la revue et gazette musicales de Paris, 1849, p. 52, où M. Henri Blanchard appelle B. un fou sublime et voit un sens mystique dans le texte: *le faut-il?*

136. Il n'y a pas de chiffre 136. Le Catalogue thématique de Breitkopf le donne à tort au morceau lettre *e* 3e section.

137. Fugue pour 2 V., 2 A. et V^cello, *ré majeur*, $^3/_4$, 83 mesures, comp. le 28 nov. 1817.

Ar. pour P. à 2 et à 4 m., v. le N. 35, seconde section.

A. M. Z. 1827, p. 835: Nicht lang, wohl durchgeführt und für 2 Hände, wie es sich von selbst versteht, nicht leicht. Die Fuge erfordert Studium, damit alle Stimmen gehörig markirt hervortreten.

138. Ouverture caractéristique. *Oeuvre posthume.* Cette Ouverture est la 1re Ouverture de l'opéra Léonore, *ut majeur*, comp. en 1805, l'épithète «caractéristique» et le chiffre d'oeuvre sont le fait de l'éditeur. V. pour les 3 autres Ouvertures de Léonore (Fidélio) la lettre *o* et *p* 3e section.

Cette intéressante composition est encore trop peu connue.

Ar. pour P. à 2 et à 4 m. (Haslinger).

V. la remarque à la lettre *o* 3e section et Sch. p. 116, où l'on voit jusqu'où peut aller la méconnaissance du génie et la haine du génie d'autrui. Aujourd'hui que la renommée des Ouvertures de Léonore

Opéra.

est glorieusement et à jamais établie, on dirait aux critiques du temps en variant un mot de Schiller: *Unsinn siegt nicht immer.*

Es ist nicht die Färbung des Grünen, es ist der *Wald* mit der anmuthigen Pracht seines Laubes, der in unserer Brust das Entzücken weckt und die süsse Wehmuth. *Wendet das auf die Kunst an.* Hoffmann. A. M. Z. 1810, p. 631.

SECONDE SECTION.

COMPOSITIONS PORTANT DES NUMÉROS AU LIEU DE CHIFFRES D'OEUVRE.

Le même N. désigne quelquefois des compositions différentes. Toutes, à l'exception des N. 10 (b) 35, 36, 38; appartiennent à la première manière de Beethoven. La plupart des Variations n'ont plus qu'un intérêt historique. Numerum faciunt partes non faciunt.

Numéros.

1°. **Variations pour P. et V. sur le motif des noces de Figaro de Mozart: se vuol ballare signor Contino, *fa maj.*, déd. à Eléonore de Breuning, comp. en 1793. Portent le N. 8 dans l'édition Simrock.**

On trouve dans Wegeler p. 57 la lettre d'envoi de B. à Eléonore Breuning: «Die Variationen werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda. Sie haben nur den Triller zu machen, die übrigen Noten lassen sie aus, weil sie in der Violinstimme vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben, *ich wollte aber die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit setzen;* manche sind meine Todfeinde; ich wollte mich an ihnen rächen; ich wusste man würde ihnen

Numéros.

die Variationen vorlegen, wo die Herren sich daun übel dabei produciren würden».

TRADUCTION.

Les Variations seront un peu difficiles à jouer, surtout les trilles dans le *Coda*. Vous ferez le trille sans les autres notes qui se trouvent déjà dans la partie de V. Je n'aurais jamais écrit cela si je n'avais voulu embarrasser les maitres de Piano viennois dont plusieurs sont mes ennemis mortels. J'ai voulu m'en venger; je savais qu'on leur proposerait les Variations à jouer et qu'ils ne pourraient alors s'en tirer.

1ᵇ. Variations pour P. (es war einmal ein alter Mann, aus der Oper: das rothe Käppchen) *la majeur*, $^2/_4$, comp. en 1794.

1ᶜ. Rondo pour P. *ut maj.*, comp. en 1800 au plus tard, ar. en Quatuor. N'est pas sans un certain intérêt; le mineur surtout. Morceau à recommander à l'enseignement *élémentaire*.

2ᵃ. Variations pour P. sur le Quintetto de l'opéra la molinara: quant'è piu bello (hat der Müller gut gemahlen) *la majeur*, comp. en 1797 déd. au prince Lichnowski.

2ᵇ. Rondo pour P., *sol majeur*, Andante cantabile e grazioso, déd. à la comtesse de Lichnowski (Artaria).

Ar. pour V. et Vᵉˡˡᵒ.

Production remarquable dans la manière de traiter le Piano dont l'école moderne a fait son profit (Field, Hummel). Très-supérieure au Rondo 1ᵉ.

3ᵉ. Variations pour P. sur le *Duo* de l'opéra la molinara: «nel cor più non mi sento (mich fliehen alle Freuden),

Numéros.

comp. en 1797. On lit dans Ries, p. 80: B. se trouvait à une représentation de la molinara dans la loge d'une dame à laquelle il était très attaché. Au *Duo* la dame lui dit qu'elle avait possédé des Variations sur le motif, mais qu'elle les avait égarées. B. écrivit la nuit même les Variations N. 3ᵉ et les envoya le lendemain à son amie avec cette suscription: Variazioni, perdute da — ritrovate da Luigi van B.

3ᵇ. 2 Menuets pour P. à 4 m., ar. du Quint. op. 3.

4. Variazioni per P. sul minuetto alla Vigano ballato dalla signora Venturini e signore Checchi nel ballo: le nozze disturbate, *ut majeur* $^{4}/_{4}$.

5ᵃ. Variations pour P. sur la danse russe, dansée par mamselle Cassentini dans le ballet: «das Waldmädchen», *la majeur*, comp. en 1794, déd. à la comtesse Browne, née de Vietinghoff. Ries, p. 120, le comte Browne fit à B. présent d'un beau cheval de selle pour cette dédicace. B. le monta une ou deux fois, puis il l'oublia. Le domestique de B. loua alors le cheval à son profit, et pour ne pas éveiller l'attention de son maitre, ne lui demanda pas d'argent pour la nourriture. Au bout d'un assez long espace de temps B. fut forcé de solder un compte très-rond, alors qu'il avait oublié jusqu'à l'existence de la bête qu'il avait si peu nourri. De là son antipathie pour les quadrupédes; une impression ne s'effaçant plus jamais de sa mémoire qu'il avait *nerveuse*.

5ᵇ. Variations pour P. et Vᶜᵉˡˡᵒ (ou V.) sur un motif de Händel (des Maccabées: see the conquering hero co-

Numéros.

mes) *sol majeur*, déd. à la princesse Lichnowski. Ar. pour P. à 4 m. (Cranz). Pour V., A. et V^celle^, par Louis Maurer (manuscrit). Remarquables.

6. Variations pour P. et V^celle^ (ou V.) sur le motif de la Flûte magique: «Ein Mädchen oder Weibchen» *fa majeur*, comp. en 1799. A. M. Z. 1799, p. 366, v. op. 66. Indifférentes.

7. Variations pour Piano sur le motif de l'opéra Richard coeur de lion: une fièvre brûlante $^3/_4$, *ut majeur*. A. M. Z. 1799, p. 366.

8. Variations pour Piano sur le *Duo* de l'opéra de Salieri Falstaff osia le tre burle: la stessa, la stessissima, *si bé mol*, $^4/_4$, déd. à la comtesse de Keglevics.

A. M. Z. 1799, p. 607: «Mit diesen kann man nun gar nicht *zufrieden* (!) sein, wie sind sie steif, gesucht (?) B. *mag* phantasiren *können*, zu variiren *versteht er nicht* (!). Pauvre B. à qui la gazette réfuse le don «de la Variation»!

9. Variations pour P. sur le Quatuor de l'opéra de Winter: le sacrifice interrompu «das unterbrochene Opferfest» — Kind, willst du ruhig schlafen», *fa majeur*.

P. C. Hoffmann qui n'est pas le célèbre nouvelliste, fut le collaborateur ou plutôt le concurrent de B. en cette occasion, v. l'intitulé des Variations dans la 1^re^ édition: Variations pour le P. sur le Quatuor: «Kind, willst du ruhig schafen» par L. v. B. et P. C. Hoffmann (André à Offenbach). Les Variations de B. y sont suivies des Variations de Hoffmann. Cette édition est rare, parce que les Variations de B. ont été seules réim-

Numéros.

primées. Elles n'ont rien de bien remarquable, mais le fait que B. ait pu partager gâteau pareil, n'est pas sans intérêt.

10ª. Variations pour P. sur le Trio de l'opéra Soliman: tändeln und scherzen, *fa majeur*, déd. à la comtesse de Browne, née de Vietinghoff.

A. M. Z. 1800, p. 425: Leicht und gefällig, N. 8 hat einen *angenehm* (!) *imitirten* Satz. Ein Komponist wie B. hat zu grossen Forderungen verwöhnt.

10ᵇ. Variations pour P. et V^celle (ou V.) sur le motif de la Flûte magique: «bei Männern, welche Liebe fühlen», *mi bé mol*. A. M. Z. 1802, p. 189.

Ar. pour P. à 4 m. (Cranz). Cette composition remarquable, qui se ressent du style de la grande manière du maître, est d'une assez difficile exécution. Le mineur et le Final sont du plus grand intérêt.

11. Variations *très-faciles* pour P. sur un motif original, Andante quasi Allegretto $^2/_4$, *sol majeur*.

Ar. en «Lied» sur le texte: «Holde Liebe, deine Freuden» avec ac. de P. ou de Guitarre (Diabelli, Bachmann).

12. Variations *faciles*, pour P. (ou Harpe) sur un air suisse Andante con moto $^4/_4$ *fa majeur*. On n'a pu, en Suisse, m'indiquer le motif qui peut être suisse, mais qui n'est pas joli.

13. Variations pour P. sur le motif de Righini, vieni amore, *ré majeur*, Allegretto $^2/_4$, comp. en 1794, déd. à la comtesse Hatzfeld. Wegeler, p. 16. Une des 1ᵉʳᵉˢ compositions de B. Sterkel, le Thalberg du temps, ayant

Numéros.

douté que B. fût en état d'exécuter les Variations, non seulement B. les lui joua incontinent, mais en improvisa encore d'autres dans la manière élégante de Sterkel de traiter le P. qu'il venait d'entendre pour la 1re fois. Sch. p. 22.

14. — 23. Il n'y a pas de NN. 14 — 23.

24. «Der Wachtelschlag» le cri de la caille, mélodie avec ac. de P. Larghetto $^2/_4$, *fa maj.* 107 mesures, v. op. 24.

A. M. Z. 1804, p. 642: «Ein kleines aber vortreffliches Musikstück. Die Nachahmung des Wachtelschlags «fürchte Gott» liebe Gott, lobe Gott, hat B. sehr zart aufzufassen und auszubilden gewusst.

25. Variations pour P. sur: God save the King, *ut majeur.*

Portent aussi le chiffre d'oeuvre 25, v. N. 26.

A. M. Z. 1804, p. 643: «Die Variationen halten sich in der gewöhnlichen Sphäre, B's Geist verräth sich aber doch (?) in der ersten, vierten und siebenten Variation. Très-faibles.

26. Variations (favorites) pour P. sur Rule Brittania, *ré majeur.* Remarquables.

Portent aussi le chiffre d'oeuvre 26.

Dans la Symphonie: la victoire de Wellington à Vittoria, op. 91, le motif est présenté en *mi bé mol* et le god save the King, en *ré*, v. N. 25.

27. Variations pour P. à 4 m., *ré majeur*, motif original, «ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer», comp. en 1800 pour l'Album des comtesses Deym et Brunswik (Schlesinger à Paris). Magnifique motif, les Variations sont sans intérêt.

Numéros.

28. Menuet pour P., moderato, *mi bé mol*, ce morceau, 61 mesures avec le Trio en *la bé mol*, fut d'abord publié sans numéro par André à Offenbach, v. le N. 35.

29. Prélude pour P. $^3/_4$ *fa mineur*, 48 mesures. Intéressant, v. le N. 35.

Porte aussi le chiffre d'oeuvre 29.

30. 31. Il n'y a pas de NN. 30, 31.

32. An die Hoffnung, von Tiedge, in Musik gesetzt von L. v. B.» mélodie avec ac. de P., Poco Adagio, *mi bé mol*, 33 mesures, v. op. 32, 52, comparez op. 94.

A. M. Z. 1806, p. 815: Eine Kleinigkeit, die nicht übersehen werden sollte. Das Lied ist mit Gefühl aufgefasst und eben so, bei aller Einfalt, wiedergegeben.

33. 34. Il n'y a pas de NN. 33. 34.

35. Andante (favori) pour Piano, Grazioso con moto, $^3/_8$ *fa majeur*.

Cet intéressant morceau (Andante varié) faisait partie de la grande Sonate op. 53. Ries p. 101. Il fut publié séparément, parce qu'on avait observé à B. qu'il allongerait trop la Sonate. Il ne cadrait d'ailleurs pas avec cette oeuvre du plus haut style. Voy. pour plus de détails l'appendice.

Ries p. 102: Dieses Andante hat mir eine traurige Erinnerung zurückgelassen. Als B. es mir zum ersten Male vorspielte, gefiel es mir aufs Höchste und ich quälte ihn es zu wiederholen. Bei'm Rückwege, bei'm Hause des Fürsten Lichnowski vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Com-

Numéros.

position zu erzählen und wurde gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnerte, zu spielen. So geschah es, dass auch der Fürst einen Theil lernte. Anderen Tages ging er zu B. und sagte: auch er habe etwas componirt. Der Erklärung B.'s ungeachtet: *er wolle es nicht hören*, spielte er einen guten Theil des Andante. B. wurde hierüber sehr aufgebracht; er spielte nicht mehr in meiner Gegenwart; ich musste immer das Zimmer verlassen. Trotz aller Vorstellungen Lichnowski's blieb er dabei.

TRADUCTION.

Cet Andante reveille en moi un bien pénible souvenir. Quand B. me le joua, il me plut tant que je le priai de le répéter. A mon retour de chez B. et passant devant l'hôtel du prince Lichnowski, j'entrai chez le prince et lui en parlai. Je fus forcé d'en jouer que bien que mal quelque chose; le prince en retint ainsi plusieurs passages. Le lendemain il fut trouver B. et lui dit avoir composé un morceau de Piano. B. répondit qu'il ne se souciait pas de l'entendre. Le prince se mit alors à lui jouer un fragment de l'Andante. B. ne goûta nullement la plaisanterie et ne consentit plus à jouer en ma présence. Rien n'y fit, ni mes prières, ni les présentations du prince; je fus consigné à jamais.

A. M. Z. 1806, p. 672: Eine schätzbare Kleinigkeit (?!), wie sie ein Mann von Genie und ein braver Klavierspieler schreiben kann.

Les N. 28, 29, 35 et la fugue op. 137 ar. pour

Numéros.

P. ont été réunies par Haslinger en un cahier que l'enseignement devrait recommander davantage.

36. 32 Variations pour Piano, motif original, Allegretto $^{3}/_{4}$ *ut mineur*, 8 mesures.

Ces Variations qui portent le chiffre d'oeuvre 36 sont un vrai tour de force de science harmonique, rhythmique, contrepointique, un brévet doctrinaire, un dûr et âpre travail éclairé par des éclairs de génie.

A. M. Z. 1807, p. 94: Beethoven folgt hier der ältesten besonders der altdeutschen Weise. *Händel* hat Variationen in dieser Gattung ausgearbeitet. Die Variationen verlangen einen Spieler, der «*ernsten*» Sinn mitbringt.

37. Il n'y a pas de N. 37.

38. Die Sehnsucht; 4 mélodies avec accompagnement de Piano sur un texte de Goethe; trois sont en *sol mineur* $^{4}/_{4}$ - $^{6}/_{8}$, une en *mi bé mol* $^{3}/_{4}$, trois ont, chacune, 11 mesures, une en a 28.

Ar. avec ac. de Guitarre.

Ce N. porte aussi le chiffre d'oeuvre 38.

«Der Mensch ist ungleich,
Ungleich sind seine Stunden.»

TROISIÈME SECTION.

COMPOSITIONS SANS CHIFFRES D'OEUVRE NI NUMÉROS.

A. Musique instrumentale.

a. Trio in einem Satze für P., V., V^celle^. An meine kleine Freundin M. B. zur Aufmunterung im Klavierspielen. Trio en un morceau pour P., V. et V^celle^, dédié à ma petite amie M. B. pour l'encourager à jouer du Piano, *si bé mol* $^{6}/_{8}$, comp. en 1812, 126 mesures (Dunst à Francfort). Intéressant et de main de maître.

b. Rondo pour Piano et Violon, *sol majeur* $^{6}/_{8}$, 164 mesures (Simrock). Sans aucun intérêt. *Date Belisario obolem!*

c. Andante pour P. en *sol* (Simrock, catalogue Whistling). Ayant fait demander le morceau à Simrock, nous avons reçu l'Andante N. 35, 2^de^ section. Nous reproduisons l'erreur de Whistling pour n'avoir pas l'air d'oublier un morceau. *Quod abundat non nocet.*

d. Sonate *facile* pour Piano en *ut*, dédiée à Eléonore de Breuning (Dunst à Francfort). Le manuscrit montre

une lacune, l'Adagio fut terminé par Ries. Sans intérêt.

c. 2 Sonatines, *très faciles*, pour Piano, *sol* et *fa majeur* (Böhme). Sans intérêt.

f. 3 Sonates pour P., comp. à l'âge de dix ans, publiées en 1783 sans chiffre d'oeuvre; cette première édition est extrêmement rare.

M. Dehn, le savant conservateur des collections de musique de la bibliothèque royale de Berlin, a bien voulu nous faire parvenir la description suivante de cette première édition. Der Titel hat eine in Kupfer gestochene Randeinfassung in welcher im oberen Theile das Wappen des Kölnischen Churfürsten Maximilian Friedrich gestochen ist. Unmittelbar unter demselben lautet der Titel: Drei Sonaten fürs Klavier, dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln, Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven, alt eilf Jahre. Speier in Rath Bosslers Verlag N. 21. Preis 1 fl. 30 kr. Auf der Rückseite des Titelblattes steht folgende Dedication:

Erhabenster!

Mit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonieen stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein eilftes Jahr erreicht und seitdem flüsterte mir oft

meine Muse in den Stunden der Weihe zu: «versuch's und schreib einmal deiner Seele Harmonieen nieder!» Eilf Jahre, dacht' ich, und wie würde mir da die Autorniene lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte und schrieb.

Und darf ich's nun, Erlauchtester! wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufe zu legen? und darf ich hoffen, dass Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl schenken werdest? O ja! fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schützer, grossmüthigen Beförderer, und aufspriessendes Talent unter Deiner hohen Vaterpflege Gedeihen. Voll dieser ermunternden Zuversicht wag' ich es mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld, Erhabenster! auf sie herab und ihren jungen Verfasser.

L. van Beethoven.

Dans son édition complète des oeuvres de B. Haslinger a dédié les Sonates à l'archiduc Rodolphe sous le chiffre d'oeuvre 1 qui appartient aux trois premiers Trios de Piano.

K. Rondo pour P., *la majeur* (Bode à Berlin), sans intérêt.

h. Aufgabe von L. v. B. gedichtet, problème proposé par L. v. B.; 4 mesures, Andante sur le texte: O Hoffnung, du stählst die Herzen.

Ce motif proposé par B. aux compositeurs contemporains, pour être traité dans le style sévère fut tra-

vaillé d'une manière remarquable par son élève, l'archiduc Rodolphe (7e cahier du Musée musical des clavicinistes, édité par Steiner à Vienne). A. M. Z. 1820.

k. Marche (favorite) de l'Empereur Alexandre, Allegretto $^4/_4$, *fa majeur*, 48 mesures. Très original.

k. Variations pour Piano: Ich hab' ein kleines Hüttchen nur, *si bé mol* $^3/_4$ (Dunst à Francfort).

l. Variations pour Piano sur une marche de Dressler, *ut mineur*, comp. à l'âge de dix ans, publiées en 1783.

m. Variations pour Piano à 4 m., motif original, catalogue Whistling, v. le N. 27, 2de sect.

n. Variations pour Piano à 4 m., *la majeur*, arrangement des V. de la S. pour P. et V. en *la majeur* dédiée à l'Empereur Alexandre, op. 30.

o. Marche triomphale à gr. orchestre de la tragédie Tarpeja, *ut majeur*.

Ar. pour P. à 2 et à 4 m. par Czerny.

Très-belle et du grand style de B.

p. 2de et 3e Ouvertures en *ut* de l'opéra de B. Léonore (Fidélio), comp. en 1806, v. op. 138.

A. M. Z. 1813, p. 254: Dies schwierige (la 2de Ouverture dont la 3e est une Variante), phantasiereiche (à la bonne heure!) noch wenig bekannte (vrai aujourd'hui encore) Werk machte bei allem *Wunderlichen* (?) darin, lebhaften Effect.

A. M. Z. 1806, p. 238: Hält keinen Vergleich aus mit der Ouverture zum Prometheus (!!).

Jamais la stupidité ne fut plus stupide qu'en pré-

la 2de Contredanse est bâtie sur le motif de Prométhée qu'on retrouve dans le Final de la Symphonie héroïque, v. encore op. 35. A ce titre elle est fort curieuse.

2 Valses (favorites) pour P., *mi bé mol, fa mineur* (Schmerzens- und Hoffnungs-Walzer).

Czerny a réuni les Valses authentiques en une édition en deux cahiers. — La célèbre valse: le Désir (Sehnsuchtswalzer) qui passe pour être de Beethoven et qu'Alexandre Dumas dans *la Femme au collier de velours*, fait jouer par Hoffmann (!) à une femme parfaitement guillotinée, dont le col ne tient au corps que par un collier de velours; cette valse est de Franz Schuberth (Valses de Schuberth op. 9 N. 2, Diabelli à Vienne). Le catalogue thématique de Breitkopf n'aurait donc pas dû la reproduire et en groupes de triolets encore dans lesquels Schubert n'est pour rien; il ne manquerait que la 3e partie qui n'est ni de B., ni de Schubert, qui n'est de personne et qui accompagne la valse dans l'édition de Cranz. On rappelerait à ce sujet la valse de Reissiger qui passe pour la dernière pensée de Weber.

C. Musique vocale.

6. 6 Gedichte aus Reissigs «Blümchen der Einsamkeit»; 6 poésies fugitives de Reissig: Fleurs de solitude (Dunst, Artaria, Böhme, André),

1) Sehnsucht: «die stille Nacht», *mi majeur* $^3/_4$, 34 mesures.

2) Kriegers Abschied: «ich zieh' ins Feld», *mi bé mol* $^4/_4$, 23 mesures.

3) Der Jüngling in der Fremde: «der Frühling entblühet», *si bé mol* $^2/_8$, 19 mesures.

4) An den fernen Geliebten: «einst wohnten süsse Ruh'», *sol majeur* $^6/_8$, 9 mesures.

5) Der Zufriedene: «zwar schuf das Glück», *la majeur* $^2/_4$, 15 mesures.

6) Der Liebende: «welch' ein wunderbares Leben», *ré majeur* $^6/_8$, 34 mesures. V. op. 75 pour la 4e et 5e mélodies.

Ar. avec ac. de Guitarre.

b. 3 Gesänge, 3 mélodies.

1) An die Geliebte: «o dass ich dir vom stillen Auge», texte de Stoll, *ré majeur*, Andantino un poco agitato, 125 mesures.

2) Das Geheimniss, texte de Wessenberg, *sol majeur*, 24 mesures, v. op. 113.

A. M. Z. 1817, p. 435: Artige kleine Lieder von denen sich besonders das 1. durch Lieblichkeit und Innigkeit auszeichnet. Dass B. auch bei solchen Kleinigkeiten und in so engem Raume nicht gewöhnlich «*hinliedelt*» erwartet man.

3) So oder so! Nord oder Süd! texte de Lappe.

La Gazette de Leipzic ne parle pas de ce

morceau qui dans l'origine aura été publié séparément, v. op. 113.

Ar. avec ac. de Guitarre (Simrock).

c. Italienische und deutsche Gesänge; mélodies italiennes et allemandes, 4 cahiers.

1) La partenza: «ecco quel fiori».
2) Trinklied: «lasst das Herz uns froh erheben».
3) Liedchen von der Ruhe.
4) An die Hoffnung.
5) Ich liebe dich, so wie du mich!
6) Molly's Abschied.
7) Ohne Liebe.
8) Wachtelschlag, v. N. 24, 2^te sect.
9) Marmotte.
10) Maigesang.
11) Feuerfarb.
12) Ecco quel fiori istanti.

Excepté la 8^e et 12^e ces mélodies appartiennent au chiffre d'oeuvre 52; comparez pour la 4^e op. 94.

d. Gesänge, ein- und mehrstimmige, mit und ohne P., frei nach Sheakspeare, Byron, Thomas Moore, zu Compositionen von L. v. B. (Breitkopf). Lieder pour une ou plusieurs voix avec et sans accompagnement de Piano, *adaptés* à des compositions de B., texte de Sheakspeare, Byron, Moore.

Cette collection n'est qu'une application de textes à des compositions instrumentales de Beethoven faite après sa mort.

e. Der glorreiche Augenblick, für 4 Singstimmen und Orchester. L'instant glorieux, Cantate pour 4 voix et orchestre, composée à l'occasion du congrès de Vienne, texte de Weissenbach, connue depuis sous l'intitulé: Preis der Tonkunst, texte de Rochlitz.

Ar. pour P. à 2 et à 4 m. par Czerny.

Cette composition hâtée, d'un médiocre intérêt, valut à B. le diplôme de bourgeois honoraire de la ville de Vienne. Sch. p. 97.

A. M. Z. Décembre 1814. Février 1816.

f. Lied aus der Ferne: «als mir noch die Thräne der Sehnsucht nicht floss» (Breitkopf), *Andante vivace* $^6/_8$. *si bé mol.*

g. 2 Lieder von Tiedge.

1) Lebensglück.
2) Abschied.

h. 3 Lieder.

1) Neue Liebe, neues Leben, v. op. 75.
2) Opferlied, v. op. 121. Le texte de Matthisson fut remplacé par un autre. Wegeler p. 47.
3) Der freie Mann (Simrock).

Cette mélodie a deux textes et date de la jeunesse de B. Wegeler p. 47.

i. 3 Lieder.

1) Abschied, v. la lettre *g*.
2) An mein Liebchen.
3) Liebe und Wein. Catalogue Whistling (Witzendorf à Vienne).

k. O dass ich dir vom stillen Auge; Andantino un poco

agitato, *ré majeur* $^2/_4$, geschrieben in das Stammbuch der baierischen Hofsängerin Regina Lang.

Ce morceau est l'idée première du Lied sur le même texte, v. la lettre *b* N. 1.

I. Sehnsucht nach dem Rhein (Dunst à Cologne), le catalogue thématique de Breitkopf ne reproduit pas cette composition et remarque p. 153 qu'on ne la trouve plus. Comment ne pas la trouver en Allemagne; l'éditeur Dunst a-t-il été consulté? La prédilection de B. pour ses souvenirs du Rhin étant connue (Weg. p. 18), il est à supposer que cette composition en aura eu sa part. Il est temps, on voit, de sauver les compositions fugitives de B. d'une ruine complète.

III. Die Klage: «mein Glück ist entflohen!»

Ar. de l'Adagio de la 1re Sonate de P. op. 2 sur un texte, comp. en 1797, Wegeler p. 69.

II. 3 Andanten:

1) Das Glück der Freundschaft, *la majeur* $^2/_4$, Andante quasi Allegretto, 65 mesures.

A. M. Z. 1804, p. 626: Ein zart und warm aufgefasstes, vortrefflich wiedergegebenes Werkchen. Publié d'abord seul, v. op. 88.

2) Der Verstossene.

3) Der Wunsch.

O. Ruf vom Berge.

P. Der Bardengeist.

Q. Als die Geliebte sich trennen wollte, *mi bé mol* $^4/_4$, 48 mesures. A. M. Z. 1809.

F. Elegie auf den Tod eines Pudels; élégie sur la mort d'un barbet.

S. Arietta: in questa tomba oscura. Lento $^3/_4$ *la bé mol*, 37 mesures, texte de l'abbé *Carpani*, mis en musique par la plupart des compositeurs et même amateurs du temps, comme le prince Victor de Rohan. Ce recueil curieux, réduit à 18 compositions, parut chez Peters à Leipzic: Arietta con ac. di P. in 18 composizioni di diversi maestri: Beethoven, Danzi, Eberl, Himmel, Hoffmann, Kozeluch, Paer, Righini, Roesler, Salieri, Sterkel, Terziani, Weigl, Zeuner (de St.-Pétersbourg), Zingarelli.

Le morceau de B. a été réimprimé entr'autres par Bernard à St.-Pétersbourg. Il n'est pas le plus remarquable de la collection.

A. M. Z. 1808, p. 44: Sehr düster, trübe und schwermüthig, die Begleitung höchst einfach, der Gesang bis zum monotonen *Erseufzen* absichtlich zurückgebracht.

La collection première, dans laquelle Charles Czerny est pour 11 pages (eine *ungeheure* Scene, A. M. Z.), ne contenait pas moins de 63 compositions des 18 innocents vers de Carpani: in questo tomba oscura, arietta con ac. di Piano composta in *diverse maniera* da *molti* autori e dedicata al Principe Giuseppe di Lobkowitz. Vienne presso Mollo.

L'idée de cette espèce de livre des cent et un, vint d'une grande dame de Vienne, qui illustra la collection d'une carricature montrant une veuve inconsolable en

costume de l'ancienne cour de France, en panier, coiffée de plumes. Cette 1re édition, *très rare*, fut distribuée par la dame-patronesse à ses amis; voyez pour les détails A. M. Z. 1808, p. 33.

t. Canon: «Glück zum neuen Jahr», *mi bé mol* $^3/_4$, pour voix de Soprano, d'Alto, de Tenor et de Basse.

u. Zärtliche Liebe.

v. Resignation: «lisch' aus, mein Licht», texte du comte Haugwitz, *ré majeur* $^3/_8$, 49 mesures; mit Empfindung, jedoch entschlossen, wohl accentuirt und sprechend vorzutragen, v. op. 113.

w. Canon: «das Göttliche edel», für 6 Singstimmen.

x. Canon: «gedenket», für 4 Singstimmen.

y. Canon: «o Tobias» für 3 Singstimmen.

z. Canon: «Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude», dem Musikdirektor Naue in's Stammbuch geschrieben. Catal. thématique de Breitkopf p. 141.

z^2. Gesang der Mönche aus Schillers Wilhelm Tell: «rasch tritt der Tod den Menschen an, es ist ihm keine Frist gegeben». Zur Erinnerung an den Tod von Krumpholz am 3. Mai 1817. Catalogue thématique de Breitkopf, p. 141.

a^2. Der Gesang der Nachtigall.

b^2. Germania's Wiedergeburt, für vier Singstimmen und Orchester.

c^2. Abschiedsgesang an Wiens Bürger, comp. en 1797.

d^2. Kriegslied der Oestreicher: «ein grosses deutsches Volk», comp. en 1797.

Ar. à 4 m. par Czerny.

e². Schlussgesänge aus den Singspielen:

1) Die Ehrenpforte: «es ist vollbracht», *ré majeur*, $^{4}/_{4}$ (op. 72 dans le Cat. d'Artaria).

2) Die gute Nachricht (Haslinger).

f². Andenken von Mathisson: «ich denke dein, wenn durch den Hain», Allegretto $^{6}/_{8}$, *ré majeur*, v. op. 72.

g². Dreistimmiger Gesang: «aus dunklem Laub'» (Paez à Berlin), v. op. 26.

Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgeben sieht; der Gebildete will empfinden; *Nachdenken* ist nur dem ganz Ausgebildeten angenehm.

Goethe.

QUATRIÈME SECTION.

COMPOSITIONS «*POSTHUMES*» SANS CHIFFRES D'OEUVRE NI NUMÉROS.

---

a. Beethovens Heimgang, für eine Singstimme mit P., nach einer seiner letzten (?) Compositionen und brieflichen Aeusserung (Schott).

La lettre de B. est du 17 septembre 1824, Cäcilia 24^ten^ Heft, p. 311. — Le motif du Lied est arrangé de l'Adagio du Quatuor op. 127, transposé en *ni bé mol* et adapté au texte: «es wand sein Geist sich von des Staubes Banden los».

A. M. Z. 1828, p. 284: Wenn sich auch die Verschmelzung der Töne auf Bogen-Instrumenten zarter bilden lässt als auf dem Piano, so wird der Gesang bei gutem Vortrage, durch den Reiz der Stimme gehoben, auch in dieser Gestalt eine eigene Wirkung hervorbringen.

b. An Sie: «O Du! nach der sich alle meine Wünsche lenken». Lied, $^4/_4$ *la bé mol* (Bachmann à Hannovre). Connu encore sous les intitulés Nachruf, An Auguste.

Cat. thém. de Br. p. 153. L'authenticité ne paraît pas prouvée, je n'ai pu éclaircir ce point.

c. 2 Lieder nach dem *Original*-Manuscript aus B.'s Nachlasse (Diabelli).

1) Seufzer eines Ungeliebten. Gedicht von Bürger. Moderato $^4/_4$, *ut mineur* $^4/_4$, Andantino $^3/_4$, *mi bé mol*, Allegretto $^2/_4$, *ut majeur*, en tout 182 mesures. Le motif de l'Allegretto est identique avec le motif de l'Allegretto, $^2/_4$ *ut majeur*, de la Fantaisie pour P., orchestre et choeurs op. 80, et paraît ainsi avoir préoccupé B. de bonne heure, car il doit être très-antérieur au motif de la Fantaisie, dont il est pour ainsi dire la dentition. Cela se voit à quelques tournures peu heureuses du motif dans le Lied. Il y aurait un livre à écrire sur l'expression et la portée de ce motif, un des plus remarquables assurément de la musique, sur sa secrète connexité avec le glorieux motif du Final de la Symphonie avec choeurs.

2) Die laute Klage. Gedicht von Herder. Andante sostenuto, $^6/_8$ *ut mineur*, 32 mesures, comp. la lettre m, 3e sect.

d. Die Ehre Gottes in der Natur, für 4 Männerstimmen und Orchester oder P., *ut majeur*.

Ce morceau est un arrangement de Damcke d'un des Lieder de Gellert, v. op. 32, pour 4 voix d'hommes et orchestre (Nagel à Hannovre).

e. Cantate: «Europa steht.» Ce morceau n'est point une

cantate, mais le 1^r^ chœur *la majeur* $^4/_4$ de la cantate: l'instant glorieux, v. la lettre *e* 3^e^ sect.

f. «Gedenke mein, ich denke dein». Lied avec P. Andante con moto, *mi bé mol*, 19 mesures. Très-belle mélodie.

g. «Empfindungen bei Lydien's Untreue» agitato $^4/_4$, *mi bé mol*, 45 mesures, comp. vers 1806; le texte est traduit de l'opéra français de Solie: le secret.

Se trouve annexé à la brochure de Wegeler publiée à l'occasion de l'inauguration de la statue de B. à Bonn (Nachtrag zu den biographischen Notizen, Coblenz 1845).

Ce morceau est de main de maître.

h. «Equali», deux morceaux pour 4 trombones, comp. en 1812. Ar. pour 4 voix sur le texte du miserere, par le chevalier Seyfried, exécutés au convoi funèbre de B. à Vienne le 29 mars 1827, publiés par Haslinger avec un ac. de P. ad libitum: «Trauer-Gesang bei Beethovens Leichenbegängniss, 4-stimmiger Männerchor mit 4 Posaunen oder P.

1) Miserere, Andante, *ut mineur*, 50 mesures.

2) Amplius, poco sostenuto, *la bé mol*, 16 mesures. Intéressants.

i. Allegretto pour orchestre, Tempo di Minuetto quasi Allegretto, *mi bé mol*, (Artaria) M. Fétis dit sans aucun fondement que ce morceau appartenait peut-être à la 10^e^ Symphonie, (biographie des musiciens, article B.). On sait que B. avait fait une esquisse de la 10^e^ Symphonie, mais qu'il n'en a pas paru une ligne. Comp. Sch. p. 162.

14. 3 Quatuors *originaux* pour P., V., A. et V^elle^, *mi bé mol, ré majeur, fa majeur* (Artaria).

Ar. pour Piano à 4 mains.

Ces Quatuors exhumés des paperasses de B. après sa mort ne doivent abuser personne. L'Adagio $^2/_4$ *fa majeur* (51 mesures) du 3^e^, étant identique avec l'Adagio $^6/_4$ *fa majeur* (61 mesures) de la 1^re^ S. de P. op. 2 moins le mineur de l'Adagio de la Sonate; il est évident que la Sonate op. 2 comp. en 1796, est postérieure même au Quatuor qui ne peut être qu'un des tout premiers essais de B. dans la composition. Ries nie même tout-à-fait l'authenticité, p. 125.

Le motif à la 37^e^ mesure du 1^r^ Allegro du Quat. en *ut* est aussi bien et, note pour note, le même que le motif à la 27^e^ mesure du 1^r^ Allegro de la S. de P. en *ut* op. 2 N. 3.

L'Allegro *mi bé mol mineur* du 1^r^ Quatuor, montre quelques *lointaines* traces du bon style de B. de la 1^re^ manière.

15. Rondo pour P. avec ac. d'orch. $^6/_8$ *si bé mol* (Diabelli). Date des premiers temps de B.

Ar. pour P. à 4 m. et à 2 m., pour P. avec ac. de 2 V., A. et V^elle^.

16. Grand Octuor *original* pour 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors (Artaria).

Cet Ottetto est ou un arrangement de B. du Quint. de Violon en *mi bé mol*, op. 4, ou le Quintetto est un arrangement de B. de l'Ottetto, car les deux ouvrages sont identiques à cela près que le Final est à 2 temps

dans le Quintetto, à 4 dans l'Ottetto; que le Menuet a 2 Trios dans le Quintetto, un seul dans l'Ottetto ce qui conduit à penser que l'Ottetto est antérieur au Quintetto qui en est l'édition perfectionnée, car quelle raison B. pouvait-il se trouver d'omettre dans l'Ottetto le charmant 2^d^ Trio du menuet, si ce Trio existait dans l'Ottetto? A la suscription du menuet dans le Quintetto, B. ajoute *quasi Allegretto*, il y a menuet tout court dans l'Ottetto. Cet exemple prouve plus que tout autre, combien il importe d'être circonspect en matière d'oeuvres posthumes de B.

11. «Rondino für achtstimmige Harmonie», Rondo pour 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors, Andante $^2/_4$ *mi bé mol*, 126 mesures.

Ar. pour P. à 2 et à 4 m. par Czerny. Non point sans intérêt. De la 1^re^ manière.

9. 2 Trios pour P., V. et V^celle^ *si bé mol, mi bé mol*. L'authenticité des Trios est attestée par Ries dans l'édition de Dunst (Francfort); elle se reconnait d'ailleurs. Composés en 1786, à l'âge de 16 ans, ces petits Trios sont antérieurs aux 3 Trios op. 1.

Sch. p. 20, trouve dans les Scherzo, le prototype de tous les Scherzo de B.: manière étroite de voir. C'est tout au plus si l'on entrevoit dans le Scherzo du 1^r^ Trio op. 1, bien plus enhardi, le moule des Scherzo de la 1^re^ manière de B. avant que, sous sa main, le Scherzo ne fût devenu le flot inquiet, cherchant l'infini de sa 2^de^ et 3^e^ manières, *altum ingenii mare*. Voy. la remarque à l'opéra 4.

P. Marche militaire pour P., marcia con brio, *ré majeur*, $^4/_4$ avec un Trio en *si bé mol*.

Ar. pour P. à 4 m. (Witzendorf à Vienne, Cappi et Czerny à Vienne).

Cette belle composition montre en tout le style vigoureux, fantasque de la plus belle manière de B. Voyez la transition inattendue à la 33e mesure et les combinaisons rhythmiques du Trio dont la 2de partie ne se repète pas et reconduit à la reprise de la marche qui a dû avoir été composée pour orchestre. L'arrangement pour P. à 4 m. paraît être de B. Je n'ai pu éclaircir ce point.

Q. Trauerklänge an Beethoven's Grabe den 29. März 1827 von Grillparzer, nach einer Choralmelodie des Verewigten. Poco Adagio, $^4/_4$ *ré majeur*: Du, dem nie im Leben Ruhstatt ward.

R. Dernière pensée musicale (pour P. seul). Poco vivace *si bé mol*, 39 mesures. Avec un intéressant portrait en pied de B. (Schlesinger à Berlin).

> Multum egerunt, qui ante nos fuerunt, sed non peregerunt, multum adhuc restat operis, multumque restabit, nec ulli nato post mille secula, *praecludetur occasio aliquid adhuc adjiciendi.*
>
> *Seneca.*

FIN DU CATALOGUE.

APPENDICE.

PREMIER SUPPLÉMENT.

Opera.

4. V. pour l'origine du Quintetto la remarque à l'op. 18. Les Quatuors op. 18 viennent d'être arrangés pour P. et V. par G. Müller, le second V. du célèbre Quatuor des frères Müller. Arrangement remarquable.

27. On lit dans Griepenkerl p. 75:

Sonett auf das stammenswürdige Adagio der Cis Moll Sonate.

Dem Himmel dort, der prächtig seinen Bogen
Herüberwölbt mit tausend frohen Zeichen,
Ihm möcht' ich wohl dein holdes Bild vergleichen,
Das über mir so heilig aufgezogen

Doch du, o Meer, mit deinen ew'gen Wogen,
Bild meiner Liebe, wirst ihn nie erreichen
Den schönen Himmel; er steht ohne Weichen,
Und hoffest du, — dich hat der Schein betrogen.

So ewig nah, und ewig doch geschieden,
Wo Sehnsucht glüht, so endlos weite Ferne!
Was träumest du mit Sonne, Mond und Sternen,

Dass oft du ruhig liegst im schönsten Frieden,
Dass dich Vergessen wiegt in deinen Schmerzen,
Als sei die Freude nur in deinem Herzen.

Ja, sie werden die Symphonieen B's verstehen. Ach! ich spiele meinem Lehrer noch lange nicht zu Dank.

Opéra.

Immer soll ich die Gegensätze noch schroffer herausstellen. B'sche Werke erfordern eine eigene Vortragsweise. Dieser Meister unterscheidet sich vor allen andern Tondichtern durch die eine starke Farbe seines Geistes, welche die Grundlage aller übrigen ist, durch seinen Humor. Diese Seite ist an ihm die gewaltigste, eine bis dahin auf musikalischem Wege unerreichte Welt, ein Indien für einen Genius wie B. Frei hinschweben über diese schwindelnden Kräfte scheinbarer Gegensätze, die der Humor erzeugt; nicht einzelne Vorstellungen allein erfassen und lieben, sondern immer die Summe des Ganzen ziehen, aus der überhaupt, vor allen aber in B., die Idee gewonnen wird — diese Thätigkeit des Geistes muss in ihrer höchsten Kraft vorhanden sein. Man muss gewöhnt sein dem grossen Drama zuzuschauen, das die Weltgeschichte vor uns aufspielt; wer nie Unendliches und Endliches auf einander stossen sah, welcher Momente Verbindung letzter Endzweck der Kunst ist, der trete hinweg.

Die humoristische Färbung ist die Klippe an der so manche grössere Ausstellung Beethoven'scher Werke scheitert, namentlich die von Symphonieen und Quartetten. Es kann über solche Aufführungen eine Langweiligkeit ausgebreitet sein die unerträglich ist, wenn man, statt auf der Adlerschwinge Beethoven's in die Wolke zu steigen, auf dem Taubenfittig eines Haydn sich wiegt, oder gar auf Fledermausflügeln altes Gemäuer umschwirrt. Der Haken ist: die Gegensätze werden nicht schroff genug herausgestellt, man wagt

Opéra.

es nicht, dem Meister zu folgen, man hält ängstlich vorgespiegelte Grenzen fest, man will *ausgleichen*, man will Brücken über Abgründe bauen, wo man eben auf Adlerfittigen hinüberschweben sollte. Weniger möchte das aber auf seine *früheren* Werke anzuwenden sein.

57. Griepenkerl p. 80. Durch die wahrhaft humoristische Färbung im Markiren der Gegensätze, durch dieses Springen bald auf diesen, bald auf jenen Gipfel, wirkte der Organist wie durch Zauberschläge in der grossen Sonate in *F-Moll*. Indem er das Charakteristische der kleinen Trillerfigur im ersten Satze auf die Spitze trieb, dergestalt, dass es lächerlich werden musste, liess er die übrigen Gedanken in ihrer ganzen Herrlichkeit vorüberziehen, ein Bild das an den *König Lear* erinnern konnte, wo zwei Wahnsinnige und ein Narr zu Gerichte sitzen über eine sonst ganz ernste Frage. Das Andante stimmt wieder ernst und feierlich (ist dies denn nicht auch der erste Satz?). Im letzten Satze rauschten wieder die Schwingen des Humor's; das Presto am Ende machte etwa die Wirkung der Worte Lear's: Zieht mir die Stiefeln ab! stärker, stärker, so!

J'ai oublié de faire remarquer que le Presto repose sur un motif de danse russe accompagnée de chants nationaux. M. Gripenkerl voit partout, en tout, Sheakspeare. On *est* Sheakspeare, on ne l'imite pas. Mais ce qui est tout à fait étrange, c'est de voir M. Griepenkerl mêler le nom de Jean Paul (Friedrich Richter) à celui de Sheakspeare et de B. On conviendra que l'auteur du «Titan» est un genre, un genre forcé, très-

Opéra.

forcé, pour lequel l'impossible est identique avec l'original, la caricature l'équivalent du tableau. M. Griepenkerl est riche en idées de la plus grande portée à côté d'autres que le goût reprouve. Nous continuerons quelques extraits pour entourer notre sujet de plus de matériaux possibles. Il serait impossible de les traduire, le génie de la langue française exclue l'excentricité poussée à ces dernières limites de ce genre de littérature qui a produit Jean Paul, Hoffmann, Weissflog, Mund, sans compter les *dii minorum gentium* dont Ludwig Tieck est le *homo nobilis*, mais qu'on ne peut, qu'on ne doit point pour cela imiter, parce qu'elle appartient à *un* temps et non point à *tous* les temps.

Symphonie héroïque.

55. Erster Satz, ein durch bedeutende Aeusserungen ausgeprägter grosser historischer Charakter. Eine Stelle war vom Organisten mit Roth angestrichen: «36 Takte *Neunzehntes Jahrhundert* und nun folgte auf dem *H* mit trotzender None der ungeheure Durchbruch der Bässe, um in die himmlischen Sphären von *C-Moll* und *A-Moll* zu gelangen und denn wieder auf das Thema in hellen siegreichen *C*». Die 36 Takte Maggiore des Marsches in *C*-Minor waren so bezeichnet:

Der Wanderer mit der Fackel der Devination in den Katakomben vergangener Jahrhunderte. Ihn drückt nicht, was einst Gegenwart war. Er staunt, sinnt, lernt.

Dieses Maggiore ist der nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft gerichtete Blick, ein aus der Betrachtung der Weltgeschichte gewonnenes Resultat. In des Organisten Skizzen folgte wieder das Thema in *C minor* mit dem Schmerzensgange nach *Des*. Dieses *Des* ist der bis zum Lachen hinaufgegipfelte (?) Schmerz. In einem entschlossenen Anlauf von Triolen rafft die ganze Masse später noch ein Mal ihre Kräfte zusammen, um jede Erinnerung an das schmerzliche Thema im wüsten Kampf auszutilgen, aber vergebens! Erschlaffend wankt Alles vom hohen *As* der Flöten herunter wieder in das Thema hinein, während die Bässe noch zürnend entgegendonnern, bald aber in die allgemeinen Klagen mit einstimmen. Die letzten 10 Takte sind rasches, unmuthiges Abbrechen oder tiefes Versinken in den Schmerz, das Thema wie aus letzter Weltecke nachklagend — so pflegt Beethoven seine Werke abzuschliessen. Rührte Euch denn nicht dieses verwundete Thema, wie es hinstarb mit dem Pfeil in der Brust? (Magnifique.)

P. 161. Das Scherzo begann, der *Vikarius* sprach kein Wort, wohl nur darum, weil der Geist, der hier wehte, dem seinigen auf der Linie begegnete. Den eigentlichen Humoristen vernichtet eine solche geistige Zwillingsschaft nicht selten. Zwei Humoristen auf einer Insel allein, liefen beide auf entgegengesetzten Seiten — ins Meer. Die Andern begrüssten einzelne Stellen des Scherzo mit besonderem Jubel; so die, wo die Bässe 4 Takte hindurch auf der Dominante der

Opéra.

Tonica allein tanzen. Dem Anfange des Final stellte der *Vikarius* die Bemerkung entgegen: Es lasse ihn sehr kalt, ein solches Aufreissen von Thüren ohne dass man zu denselben eintrete. Ein Mann von Takt müsse man sein. B. wisse von diesem freilich wenig; doch verzeihe man ihm Manches, da er mit Geschick viele Sprachen rede. So habe er eben den Schatten Alexanders des Macedoniers griechisch *angelassen*. Das sage was! Ueberhaupt scheine es in dieser Symphonie auf die Helden abgesehen. Das Werk habe Klio geboren, die grosse Mutter der Ilias. Bald darauf schloss die *Heroische* im harten *Es*.

Also legen sich nach riesigem Flug die Fittige eines Adlers majestätisch zusammen (digne de B.). V. pour un motif de la S. hér. p. 202, T. I^er^ et p. 212, T. II.

La Symphonie avec choeurs.

(p. 181, 139)

125. Was ist, erstaunlicher Meister, der Riesenbau Deiner acht Symphonieen, dieser prächtig gleich den Musen aufgerichteten Standsäulen, was ist er gegen diese neunte, diese *Urania* ihrer Schwestern!

Die Symphonie beginnt mit einem unheimlichen Quintengeflüster. Das ist die grosse Introduction der neunten Symphonie! Die Bedeutung dieser Introduction ist die Bedeutung der Quinte überhaupt. Die Quinte bezeichnet einen Zustand des Werdens. Ohne bestimmte Gestaltungen zu geben, bereitet sie doch

Opéra.

deren Absonderung vor. Sie klingt dem Ohre zwar leer, beschäftigt aber die Seele mit allerlei Vorstellungen, die eine gesteigerte Erwartung erzeugt. Diese Wirkung entsteht durch den Drang nach Füllung; den Hörenden peinigt das Schwanken zwischen grosser und kleiner Terz. Man bezeichnet die ersten 16 Takte passend durch das Wort *Chaos*. (Très-beau.)

Das Thema des ersten Satzes bricht um so siegreicher aus dem Chaos der Quinten hervor, da diese durch eine erwartete Terz nicht ausgefüllt werden — das Thema ist die plötzliche Erscheinung eines ersten weltbewegenden Prinzips. Die Vorstellungsart frühester Zustände der Dinge waltet durch den ganzen ersten Satz.

Ein Versuch, das Ungeregelte zu binden, sagte Adalbert, während das Streichquartett mit aushaltenden Hörnern und Clarinetten wieder in den Quintenspuk zurückfiel.

Pfeiffer bemerkte, wie auch hier die erwartete Terz nicht erscheine, um siegreicher das wiederkehrende Thema hervortreten zu lassen. Da schoss es in der glänzenden Färbung von *B-Dur* aus dem Quintendunkel heraus; ward danach durch das Getümmel der Instrumente getrieben und ausgekämpft.

Im Anfange des zweiten Theiles kehren die Quinten wieder, werden aber hier mit der grossen Terz-Fis geschwängert. Dieses *Fis* ist das erste Lärmzeichen: die Leidenschaften fangen an sich zu regen, der Hauptschlag erfolgt auf *C* Terz-Quart-Sext. Die Brechungen

Opéra.

dieses verminderten Septimenakordes geht es hindurch: also überzieht Krieg die Länder der Völker. Und schon lassen sich Klagen über Trümmern der Zerstörung vernehmen. Die drei Sechszehntel, die in der zweiten Hälfte des Thema's so entschieden trotzig hervortreten, haben sich hier in Demuth beugen müssen. Zunächst sind es nur die weicheren Blasinstrumente, Flöten, Oboen und Clarinetten, welche diesen Ton anstimmen. Die Streichinstrumente wollen sich in die Klagen nicht vertiefen, sondern das einmal aufgenommene Prinzip weiter verfolgen. Sie lassen Imitationen der ersten Hälfte des Themas hören, obwohl nicht so pochend wie frühere Male, mehr schwankend in *G-Moll* und *G-Dur*, und mit irrenden Pizzicato's der Kontrabässe. Da mahnen die Blasinstrumente mit ihren Sechszehnteln noch einmal wie früher, und nach und nach folgt die Masse. In *A-Moll* wird die Klage allgemein. Zuletzt aber sind es dieselben Blasinstrumente, die zuerst dem Schmerz erlagen, welche das Joch abschütteln und in flüchtigen Reigen auf und nieder tanzen; es begleiten sie leichtfertige Pizzicato's in den Streichinstrumenten. Die drei Sechszehntel kehren zwar wieder, doch nach und nach mit entschiedenerm Charakter.

Crescendo! Sforzato! Rette sich wer kann! rief jetzt der Vikarius und schlug die Partitur, in der er eifrig bis dahin nachgelesen, laut zu. Und die erhabenste Stelle des ganzen ersten Satzes nahm ihren Anfang. Pfeiffer sah darin den Kampf des Alten und Neuen,

Opéra.

den bedeutungsvollen Giganten- und Titanen-Kampf unserer Tage.

Unzweifelhaft wird von zwei Seiten gestritten: Blas- und Streich-Instrumente bilden hier wie in keiner andern Symphonie des Meisters zwei getrennte Chöre.

Alles setzt im Fortissimo die Quinten ein, ausser Fagott und Kontrabass, welche das einmal gewonnene *Fis* nicht fahren lassen; letzterer hält es der in das Chaos zurückdrängenden Masse in Zweiunddreissigsteln entgegen, und macht dir, wenn du willst, die ganze Stelle zu einem Sext-Akorde. Die früheren Quintenfiguren der Geigen irren wie zürnende Schatten im Fortissimo zwischen dem Donner der Pauken, dem Schmettern der Trompete und jenem entgegengestemmten *Fis* der Bässe.

Das Thema in seiner vollen Gestalt rauschte vorüber; seine letztere Hälfte mit den drei Sechszehnteln wurde von den Blasinstrumenten im Fortissimo wiederholt, als hiesse das: Wir wollen nicht mehr klagen. Da liess sich jene Figur hören, welche gleich im Anfang nach dem ersten Eintritt des Thema's auf das *Es* der Kontrabässe folgte. Mit welcher Hast man danach greift, beweist die Sechszehntel-Triole mit folgendem Sforzato, welche hier abwechselnd, wie die Figur selber, bald von Streich-, bald von Blas-Instrumenten ausgeführt wird. Zu der ganzen Stelle halten die Kontrabässe *D* wieder in Zweiunddreissigsteln.

Diese Sechszehntel-Triolen der Flöten und Geigen pfeifen wie Kugeln durch trockenes Schilf, ihrer dreie

Opéra.

sitzen mir schon im Pelz. — Die Fahne ist gerettet, Musikdirektor! rief Hitzig, als er auf *Cis* anlangte. Die Bässe haben's gehalten, denk' ich!

Es geht alles der Zerstörung entgegen, sagte der Vikarius, als nach dieser mächtigen Stelle die frühern Weisen wiederkehrten. Die drei Sechszehntel wurden klagender; das Thema, weniger von der gesammten Masse aufgenommen, klang in einzelnen Instrumenten durch; Fagott, Geigen, Hörner brachten es in verschiedenen Tonfarben; letztere riefen es solo wie aus Waldesdunkel noch einmal hervor; im Pianissimo mit verhaltenem Crescendo schien es sich wie in einem letzten Individuum verlieren zu wollen.

Als nun der chromatische Gang der Streichinstrumente einfiel, zumal das schwere Auf- und Niederwanken der Bässe, aller zusammengeworfenen Trümmer entsetzliches Schauspiel, — als Flöten, Oboen und Klarinetten über der jammerreichen Stätte gleich irrenden Flämmchen aufzitterten, im weinenden *D* verklärend vielleicht die Geister der Gestorbenen, — als auf Adalberts Frage: Warum denn dies Alles? noch ein Mal mit dem Hauptthema des Satzes wie aus Wolken herab geantwortet wurde, als hiesse das: Weil du so gedacht hast, verirrtes Jahrhundert, darum leidest du so, — da glitt Pfeiffer zwischen Kopf und Arm des Vikarius durch auf die Partitur hin; eine Ohnmacht, wie sie oft als Todesbote solche Kranke überrascht, drückte ihn zusammen.

Man sprach von der musikalischen Form des

Opéra.

Scherzo überhaupt. Adalbert meinte, es repräsentire in seinem Verhältniss zum Ganzen das, was in dem grossen Weltdrama der Narr sei; der Narr aber, der bei allem Narrenhaften seiner Erscheinung das tiefste Verständniss der Charaktere und Situationen entwickele. Das Scherzo ist die in den ungeheuern Ernst dieser Symphonie hineingeworfene Narrenkappe, sagte er.

Ein Leipziger verglich es mit dem Satyrspiel der antiken Drama-Tetralogie; nur dass es eine starke Farbe der Romantik, den Humor, neu hinzubringe.

Der Vikarius wollte eben mit Pfeiffer aufbrechen, an der Unterhaltung jener Männer Theil zu nehmen, als das Adagio schon einfiel, und Beide wieder ihren Platz einnahmen.

Wie gehst du so gebändigt einher in diesem letzten Adagio deiner Symphonieen, du sonst in keine Fessel zu Schlagender! Hier malst du nicht die schwere Stunde vor dem Kampfe, wo du auf und ab wandelst in der Welt, alle noch schlafende Kräfte der Natur prüfst, wie sie folgen möchten deiner Siegesbahn. Hier ist es nicht, wo du Gedanken, die Welten auseinander liegen, in verderbliche Nähe zwingst, dass alle Kreatur erzittert. Nein, dieses Mal zeichnetest du die Stunde nach dem Kampf, den süssen Frieden der Seligen singst du. Dieses Adagio ist der wahre Regenbogen, hinübergespannt über dein dunkles Leben, das damals hinter dir lag.

Auf den Organisten wirkte das Adagio milde, und erhöhte die Stimmung der Resignation in ihm. Wie

Opéra.

hob ihn gleich das Thema über den Sturm der Leidenschaft hinweg — dieses Thema, von dem süssesten Zauber der Harmonie getragen. Der in den beiden frühern Sätzen geführte Kampf zweier Richtungen ist hier ausgekämpft: die Extreme sind durch die Idee vermittelt, Alles wandelt friedlich neben einander — das Individuum zerfliesst im Zauberschein des Allgemeinen.

Achtet auf die 24 Takte *Basso solo* im Finale. Ich will Euch in's Geheim vertrauen, was Beethoven mit diesen Bässen hat sagen wollen. Ich kann's Euch aufschliessen, *Kontrabassisten können's erklären.*

Diese Recitative der Bässe, was sind sie anders, als die Monologe einer kranken Welt! Seht, wie sie dasitzt! Jahrhunderte haben ihr Haar gebleicht; das Haupt, von allzuschweren Gedanken belastet, neigt auf's Knie, Thränen rollen auf den weissen Bart hinab. — Der Versucher taucht auf aus der Tiefe; denn was anders wäre die erste Figur der Blasinstrumente mit vorschreiendem *B*?

Die kranke Welt, ohne aufzublicken, spricht ihr erstes Rezitativ: Hinweg, will sie sagen, du hast keine Gewalt über mich. — Und als sie noch ein Mal auf ähnliche Weise versucht wird, antwortet sie wieder, unzweifelhaft abwehrend.

Da erscheinen noch einmal die Quinten des ersten Satzes, gaukelnd wie Irrlichter vorüberschwebend.

Jetzt kehren auch die Geister des Scherzo wieder und tanzen vorbei. Die luftige Reminiscenz will sagen: Lass Gram und Sorgen um Vergangenes und Künftiges.

Opéra.

Von einem heftigen Ruck erschüttert wird die kranke Welt; aber auch dieser Versuchung erliegt sie nicht. Noch ein Mal spricht sie im verzweifelten Kampf ihr geheimnissvolles Recitativ — da theilen sich die Nebel, die immer dichter und beklemmender heraufgestiegen waren; wie ein Stern mit versöhnendem Licht, bricht jene Reminiscenz des Adagio herein. Da richtet die kranke Welt das Haupt auf und lächelt. Das folgende Recitativ ist ein anderes, als die früheren; es besinnt sich. Es kommt eine Bewegung in das Durch- und Uebereinander der Situationen. Das Dramatische spielt hinüber in den Schwung der Dithyrambe; die weichern Blasinstrumente greifen vor, und geben, wenn auch nur vier Takte lang, eine erste Andeutung des nachfolgenden Liedes: «Freude, schöner Götterfunken». Wieder folgt ein Recitativ der Bässe; doch kühn und froh. Der Satan hat einem Engel weichen müssen, der mit seinem Rosenfinger die sorgenvolle Stirn der kranken Welt ebnet und glättet.

Verlangen Sie hier eine Arie à la Bellini, Rossini, Piccini, Paccini, gepfiffen à la Catalani? Herr, oder denken Sie nicht, dass eine verjüngte Menschheit tutti anders singt, als ein geschulter alter Dompfaff im Käfig solo?! fragte der Vikarius.

Mit diesen Worten des Vikarius traf Fortissimo auf *C* der Ruf «Welt» zusammen. Pfeifer zitterte wie Espenlaub, als der folgende Text: «Such ihn über'm Sternenzelt», ganz piano auf *C* weiter fortgeführt wurde — *D-Dur* zu dem Rufe «Zelt» wirkte wie ein

Opéra.

Zauberschlag. In *Es* Fortissimo, gläubig und entschlossen, klingt die letzte Strophe: «Ueber Sternen muss er wohnen». — Die Instrumente halten allein auf dem verminderten Septimenakorde *E* Quint-Sext. Gleich darauf wiederholt sich jene letzte Strophe: «Ueber Sternen muss er wohnen», zu dem vollständigen Nonenakorde auf *A*. Bässe und Pauken wirbeln dieses *A* Pianissimo, während die andern Töne darüber liegen, wie das in die Bläue hinausgebaute, sich verlierende Sternenübermaass; insonderheit ist es die None *B*, die deine Seele zittern macht, wie der Gedanke eines letzten zuckenden Sternes.

Mit den Worten: «Freude, Freude, schöner Götterfunken», schliesst der Chor, mit einem nachhallenden Jubel der Instrumente das ganze Werk.

URANIA.

SECOND SUPPLÉMENT.

L'édition de Breitkopf de l'opéra de Léonore (Fidélio) et la critique parisienne.

On lit dans le courier de Paris de *l'Indépendance belge* (9 février 1852): «M. Lumley s'est décidé à soumettre «l'unique opéra du colosse de la Symphonie, à une seconde «épreuve. (Fidélio avait été représenté à Londres pendant «l'exposition universelle.) Le théâtre italien de Paris a fait «trois recettes combles avec Fidélio. Cette tentative un peu «hardie devant *notre indignité*, est donc jugée, *justifiée*. C'est «à la gloire du public parisien. Fidélio est une *Symphonie «vocale*. Dans Fidélio les *voix* sont des *instruments*, les in-«struments sont des voix. Tout cela se succède, s'interroge, «se répond, se confond au profit d'un effet grandiose, pas-«sionné, hardi, imprévu, dont on peut être assez déconcerté «à une première fois pour n'y pas rendre toute justice. «Mais peu à peu la pensée se dégage pour les *intelligents*, «de ce chaos (?) apparent, les instruments courroucés, les «voix attendries, les accompagnements insurgés, les chants

«passionnés, l'ardeur, la sensibilité, le délire de tous, se «laissent comprendre et l'audition reçoit de son attention «confiante une émotion inexprimable. J'ai vu, durant le «second acte, l'acte dramatique de l'ouvrage, celui où *Fidélio* «creuse la fosse de son mari, une dame que je soupçonnais «plus aisément subjugée par les attraits de l'imagination, «que par les impressions sentimentales, touchée de tous «points, comme une sensitive, et se répandre en pleurs ir- «résistibles.»

Quand même dans le courier de l'Indépendance belge, Florestano est déjà un «*Fernand*», ce qui est plus joli peut-être mais moins espagnol; cet article ne commet du moins aucune manifeste erreur. On ne peut en dire autant du feuilleton du Journal des Débats du 9 février 1852. Après avoir appelé Fidélio un drame absurde; après avoir rappelé que l'opéra avait été représenté à Paris, il y a 20 ans environ, par une troupe allemande dont les principaux sujets, Madame Schröder-Devrient dans le rôle de Fidélio et le ténor Haitzinger dans celui de Florestan, ont laissé de beaux souvenirs; M. Delécluse trouve que Fidélio est une *Symphonie-Opéra*. Dès le premier jour, dit le feuilleton des Débats, les *jeunes* amateurs, *s'accordaient à dire* qu'il leur semblait avoir entendu *un écho de la musique de Mozart*. Ces amateurs devaient être *jeunes* en effet; *trop jeunes* peut-être. Ils pensaient sans doute à autre chose, à Mabille et ses variantes. Ces amateurs étaient sans doute trop jeunes aussi pour avoir beaucoup entendu la musique de Mozart. Quant à ce qui était de la connaître par l'étude, on conviendra qu'on ne peut raisonnablement les

croire capables de pareille extravagance, quand le critique qui écrit dans le Journal des Débats, s'en est passé comme nous allons le voir. M. Delécluze aussi *s'accorde* à dire : «qu'il y «a dans le commencement de Fidélio un duo, un air et un «quatuor dont la coupe, les modulations, les accompagne-«ments et jusqu'aux mélodies mêmes qui y *apparaissent*, ont, «si non une *ressemblance*, au moins une analogie, avec les «*premiers duos* des noces de Figaro et le quatuor du premier «acte de Don Giovanni.» «Pour moi, dit M. Delécluze, «*l'imitation est flagrante.*» Le Trio du 1er acte, au dire des Débats, serait un beau passage de Symphonie, de la musique abstraite; la marche, la fille ou plutôt la jumelle de la marche des Nozze di Figaro (ecco la marcia! andiamo). Après le Duo entre Pizarro et Rocco, les *souvenirs* de Mozart cesseraient, mais (le croirait-on?) pour faire place *à quelques échos lointains de la Création d'Haydn.* Comme ces emprunts, ces souvenirs, ces échos de Mozart, d'Haydn, cadrent avec le caractère, avec la nature du génie de Beethoven, rénovateur, démolisseur avant tout! Comme cela est manifestement contredit par les textes des trois maîtres pour peu qu'on se donne la peine de les lire.

M. Delécluze décerne des éloges au grand air de Fidélio, au Final, où se trouve le chœur des prisonniers, *réputé par les hommes de l'art un chef-d'œuvre exceptionnel*, puis il en vient à dire : «qu'il est *peut-être* à regretter que les amis de «Beethoven au lieu de le pousser à écrire pour le théâtre, «ne l'aient pas engagé plutôt à composer un oratorio; qu'il «est *vraisemblable* qu'en ce cas, il ne serait resté au-dessous «ni de Händel, ni de Haydn, qu'il eût peut-être *surpassés en*

«*ce genre.*» Mais M. Delécluze écrit donc dans les Débats et ignore que Beethoven a écrit l'Oratorio: le Christ au mont des oliviers, qu'il n'y a point surpassé Händel et Haydn; qu'il n'y a pas de *peut-être*, de *vraisemblable* qui tienne en présence d'un fait que M. Delécluze de tous les musiciens, est peut-être seul à ignorer, que le courier de l'Indépendance belge n'ignore point, tout courier qu'il est. Ne faut-il pas être justement étonné d'une aussi complète ignorance des oeuvres d'un des plus grands compositeurs du monde, de la part du plus important Journal de France, du premier Journal de l'Europe, peut-être, après le *Times?* — M. Delécluze dit du Final du second acte qu'il trouve être une *espèce* de Symphonie avec choeur (par allusion sans doute à la neuvième Symphonie de Beethoven et pour montrer sa connaissance du répertoire de l'auteur) «qu'il a senti s'élever dans ce Final des *bouffées* de beautés *remarquables*, que «la multiplicité des motifs qui se succèdent dans l'ensemble «de ce morceau, ne lui ont pas permis d'analyser distinctement» (lisez saisir, distinguer: *analyser distinctement* ne se comprend pas).

Mais les procédés de la critique musicale seraient donc autres à Paris que dans le reste de l'Europe. Est-il croyable que le critique chargé par *les Débats* de rendre compte de l'oeuvre d'un grand maître, composé il y a plus de quarante ans, arrive au théâtre où l'on donne *Fidélio*, sans avoir pris connaissance de la partition, sans la connaître à fond? Le critique de Paris se passerait donc d'étude, de connaissances, et se contenterait d'esprit, de style, de l'air enfin de Paris, qu'il a l'avantage marqué de respirer? Le critique

de Paris y hanterait donc l'opéra *fashionablement*, comme tout autre mortel, comme les *jeunes* amateurs, par exemple? Pour son plaisir, *pour sentir s'élever des bouffées de beautés remarquables que la multiplicité des motifs ne lui permettent pas d'analyser distinctement?* Mais c'est un pays, où il fait bon d'être critique, où la critique doit aller se reposer. Nous en avions pris une toute autre idée, de la critique parisienne, en lisant les analyses de M. Berlioz dans les Débats; c'est notre faute. L'importance du Journal des Débats, l'autorité qu'il pourrait exercer aux yeux de ses lecteurs nous engagent à corriger les erreurs *matérielles* suivantes de son feuilleton, prouvables en chiffres:

1° «Beethoven (y est-il dit) né à *Prague* en 1770, avait «*six* ans lorsque Mozart composa les Nozze di Figaro «et le Don Giovanni; il avait atteint sa *dix-septième* «année quand Haydn écrivit la Création.»

Beethoven naquit à Bonn que les chemins de fer ont mis aux portes de Paris. Les fêtes d'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn (1845) auraient pu en faire souvenir le critique. Mozart, né en 1756 (Biographie de Mozart par Niessen p. 13, d'Oulibischeff T. I, p. 2), composa les Nozze di Figaro en 1786, Don Giovanni en 1787 (Niessen p. 516, 518). Beethoven, né en 1770, avait 16 ans en 1786, il en avait 17 en 1787, ce qui, dans un génie, est très-différent de *six* ans. Haydn acheva la composition de la Création en 1798, au retour de son second voyage en Angleterre (1795) d'où il en rapportait l'idée. L'humble maisonnette d'un faubourg de Vienne, acquis

au prix des guinées anglaises que lui avait values sa direction des fameux concerts de Salomon à Londres, devint le berceau du chef-d'œuvre. En 1798 Beethoven avait vingt-huit ans et non point dix-sept.

2° «Fidélio, dit le Feuilleton, fut représenté pour la pre-«mière fois à Prague en 1805, à Vienne en 1806.»

Fidélio ne fut point composé pour Prague et représenté pour la première fois à Vienne le 20 nov. 1805, pendant l'occupation *française* de la ville. Ries p. 103, Wegeler p. 62, A. M. Z. 1806, p. 237. Le fait est notoire.

3° «On *dit*, poursuit le feuilleton, que c'est d'après le «voeu général des *amateurs* et sur les instances parti-«culières de Saliéri que Beethoven se décida à écrire «pour le théâtre.»

Qui jamais a dit cela? Un *jeune* amateur de Paris? Wegeler, Ries, Schindler, les seuls auteurs qui pourraient le dire avec autorité, ne le disent pas.

4° «La marche de Fidélio aurait été ajoutée plus tard à «l'opéra, dans le remaniement général duquel, Beet-«hoven aurait retranché un trio et un duo très-remar-«quables, *dit-on* (mais c'est effrayant ce qui se *dit* à «Paris), *mais dont on n'a jamais pu retrouver des copies.*»

Ce qui est perdu sur le boulevard des Italiens est souvent en état de parfaite conservation ailleurs. Les bibliothèques royales et impériales de Berlin et de Vienne ont conservé les manuscrits autographes de Beethoven; la maison Breitkopf et Härtel vient de les publier, mais Paris est ainsi fait. Quand on y habite la

Chaussée d'Antin, le quartier de l'Odéon est déjà un fort lointain pays. *On joue ce soir une comédie de Beaumarchais à l'Odéon. Comment vous passez l'eau? disions-nous en 1829.* Une fois que *l'eau* devient le Rhin: Bonn, Prague, Vienne deviennent *synonimes* à Paris et ne sont plus que le même fabuleux *pays des Allemands.* Tout à Paris tourne dans un petit cercle: *in circulo gratioso et non in gurgite vasto.* Nous ne parlons pas politique comme de raison. Le monde des douze arrondissements, du *treizième* même, finit aux hauteurs de Belleville, ce qui n'empêche pas Paris d'être un séjour où la vie est singulièrement facile, où le *roman* dans la vie est plus agréable, où il est surtout plus facile qu'ailleurs. Il y a des villes qui s'effacent à leurs propres yeux qui pensent au monde dont elles sont un point donné. Le *monde* pour Paris c'est Paris et l'Europe me paraît être persuadée de l'importance de Paris en toutes choses, en critique, parce que Paris en est tant persuadée. On dirait qu'on ne passe bien réellement aux yeux des autres que pour ce qu'on est aux siens propres. Que l'Allemagne est toute autre! Quelles consciencieuses recherches, quel patient labeur, qu'elle critique éclairée dans l'édition des deux premières partitions de l'opéra de B. faite par M. Jahn, publiée par Breitkopf et Härtel.

Nous emprunterons les données suivantes à la préface du savant travail de M. Jahn (12 pages in-folio):

Le libretto de l'opéra de Beethoven est celui d'un opéra français:

Léonore ou l'amour conjugal, fait historique espagnol,

en deux actes. Paroles de J. N. Bouilly, musique de P. Gaveaux, auteur et acteur du théâtre Faydeau. Représenté pour la première fois sur le théâtre de la rue Faydeau, le 1er ventôse de l'an 6.

Paer composa ensuite le même sujet:

Leonore ossia l'amor conjugale. Fatto storico in due atti.

La musique de Paer eut un grand succès. Fidélio fut le premier intitulé choisi par Beethoven pour son opéra, la direction du théâtre *an der Wien* lui imposa l'ancien intitulé du sujet. Beethoven composa son opéra pendant les années 1804 et 1805, il l'acheva en grande partie à Hetzendorf près Vienne, l'été de 1805.

Tout fut contraire au succès de Léonore, donnée pour la première fois le 20 novembre 1805 — l'occupation de Vienne par les Français; la médiocrité de l'exécution; la présence des officiers français au théâtre dont cette musique ne pouvait guère captiver l'attention; les mécontentements des musiciens, indisposés par les difficultés de l'exécution; les préventions du public et des critiques. L'opéra tomba. Il fut repris le 29 mars 1806 après que Beethoven y avait fait des coupures et des changements, après que le libretto avait été retouché et réduit à deux actes. L'opéra avait été donné en 3 actes quoique l'intitulé ne parlât jamais que de deux. L'ouvrage fut alors donné trois fois, la dernière fois le 10 avril 1806. Les intrigues des chanteurs que Beethoven avait indisposés, mirent fin aux représentations; Beethoven en fut pour ses peines, car il n'avait eu qu'une tantième qui dut lui donner quelques «*Kreutzer*». Le prince

Lichnowski s'adressa à la reine de Prusse; l'ouvrage cependant n'eut pas plus de succès à Berlin. Beethoven publia en 1810 la réduction pour Piano de la seconde partition sous le titre de Léonore, opéra en 2 actes.

On accorda en 1814 aux inspecteurs de l'opéra impérial de Vienne: Saal, Vogl et Weinmüller un bénéfice sous condition de choisir un opéra qui ne nécessiterait pas trop de frais. C'est à cette misérable circonstance économique que fut due la reprise de Léonore, comme un pis aller, comme ce qu'il y avait de meilleur marché. Beethoven y consentit, mais il entendit retoucher la partition et composa l'Ouverture en *mi majeur*, le mélodrame, le récitatif de l'air de Léonore, l'Allegro de l'air de Florestan; il recomposa les deux grands Finals, fit des coupures et retrancha définitivement le Trio et Duo qui n'avaient pas toujours été exécutés. Il écrivit à ce sujet à Treitschke le mémorable billet suivant, un monument des modesties du génie: «Die ganze Sache «mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin *mit «dem Meisten unzufrieden*, und es ist beinahe *kein Stück*, «woran ich nicht hie und da, meiner jetzigen Unzufrieden«heit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist «aber ein grosser Unterschied zwischen dem Falle, sich «dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen «zu können.»

L'opéra ainsi remanié, fut représenté avec succès sous le nom de Fidélio le 23 mai 1814. Il s'est depuis maintenu sur le répertoire de tous les théâtres d'Allemagne. Les dames Schechner et Schröder-Devrient se sont le plus distinguées dans le rôle de Fidélio.

La réduction pour Piano des deux premières partitions de l'opéra avec toutes leurs variantes, est un objet de haute étude critique, une inépuisable source d'instruction pour le compositeur. (Leonore, Oper in zwei Akten. Vollständiger Klavierauszug der zweiten Bearbeitung mit den Abweichungen der ersten. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1851, 205 Seiten in-folio).

Révue et Gazette musicale de Paris, 8 février 1852. Théâtre italien. Fidélio. «Le procès de la symphonie et de «l'opéra continue, de même qu'en littérature celui du livre «et de la pièce de théâtre. Des *trois grands* compositeurs «que l'Allemagne a produits dans le dernier siècle (et Gluck? «et Weber?), le second par rang, d'âge et d'époque, était à «cheval sur la symphonie et sur l'opéra, comme sur deux «étriers: c'est Mozart. Le premier, Haydn, n'avait qu'un «pied dans l'étrier de la symphonie, tandis que l'autre se «balançait dans l'espace (et la *Création?*). Beethoven, le «troisième, serait resté tout juste comme Haydn, s'il n'eût «écrit *Fidélio*, chef-d'oeuvre immortel, le meilleur, sans «contredit, des opéras sortis de la tête et de la plume d'un «compositeur créé par Dieu pour faire des symphonies. Il y a «plus de quarante ans, lorsque M. Berton qui dirigeait alors «le théâtre de l'impératrice, voulut y introduire les ouvrages «de Mozart; ce fut presque une révolte parmi les artistes «italiens, nourris du miel de Paesiello, de Cimarosa, de «Guglielmi. Et pourtant Mozart était un italien d'éducation, «sinon de naissance! Beethoven est Allemand, toujours «Allemand (ne se permettrait-il pas parfois d'être le cosmos «humain tout court?). Ni l'auteur, ni l'ouvrage ne sauraient

«renier leur origine. M. Lumley a *donc* montré du *courage* «en risquant *Fidélio* sur son théâtre. (Et dire qu'on ne conti- «nue plus à Paris, comme par le passé, de prendre le Rhin «pour le Gange; l'Allemagne pour un pays inconnu, sau- «vage, impossible!). L'orchestre joue les deux ouvertures «(il y en a quatre); la *première* et la plus connue, celle en «*mi* (cette 1re là est la 4e), avant le lever du rideau; la se- «conde, si grande et si vigoureuse, celle en *ut* (il y en a «encore *deux* en *ut*) avant la dernière partie du second acte, «dont on a fait un acte séparé. (Cet exemple est à imiter — «*semper aliquid haeret!*) La seconde ouverture, surtout, nous «a paru rendue avec la perfection que réclame une page «musicale de cette immense valeur. Les symphonies de «Beethoven n'ont pas été non plus admirées, applaudies dès «le premier jour. Laissons faire le temps et rendons «grâce aux directeurs qui, comme M. Lumley, n'ont pas «peur de frayer la route aux grands hommes et aux chefs- «d'oeuvre.»

Cet article commet les mêmes erreurs que nous avons relevées plus haut — c'est toujours *Prague*. On y lit: «Fidélio fut représenté d'abord à Prague, en 1805, *et il «faut l'avouer*, avec peu de succès.» Il faut d'autant plus *l'avouer* à Paris que l'opéra fut représenté la première fois à Vienne devant un public *presque exclusivement* composé des officiers de l'armée de Napoléon.

Ries p. 104: Die Hauptursache dieses Misslingens war, dass die Oper zuerst aufgeführt wurde als die Franzosen, und zwar erst seit kurzem, Wien besetzt hatten. Damals waren alle Musikliebhaber und reicheren Leute, welche nur

immer konnten, entflohen, so dass meistens nur französische Offiziere im Theater sich einfanden.

TRADUCTION.

La principale cause de la chûte de l'opéra fut sa première représentation à une époque, où les Français venaient d'occuper Vienne. Les amateurs de musique, les gens riches, tous ceux qui en avaient eu les moyens, avaient fui. Il n'y avait guère que les officiers français qui se fussent rendus au théâtre.

«Mais une destinée toute contraire à celle de Mozart «attendait Beethoven: Mozart tombait à Vienne et se relevait «à Prague (Don Juan); Beethoven, tombé à Prague, devait «en appeler à Vienne et y triompher l'année d'après» (neuf ans après). C'est pour le coup qu'on peut dire: *omne simile claudicat;* mais la phrase ne laisse pas que d'être bien sur ses pieds, et la phrase aussi a ses mérites. Que la critique parisienne, si elle le jugeait la peine, ce que je n'ose espérer, me réponde pour le fond des questions; qu'elle attaque la bête par les cornes et non point par la queue qui serait ici le style, la forme — dans lesquels elle doit avoir un avantage marqué, bien naturel sur moi. Quand M. Henri Blanchard dit p. 43 (même N. de la Gazette et Révue musicale): «Mamselle Claussen a rendues possibles les *impossibilités «digitigrades* de Liszt dans la fantaisie sur Don Juan; et «pourtant son style est plutôt lié, onctueux, intime que «*spectaculeux*»; nous nous sentons très-distancés d'expressions heureuses, de style; mais quand M. Blanchard dit p. 42: un trio de Weber, *pour piano, violon et basse* suivit, nous dirons *qu'il n'existe point de Trio de Weber pour ces*

trois instruments, que ce Trio est un Trio pour Piano, *Flûte* et Basse, une pièce capitale calculée sur l'effet de la Flûte qu'on ne traita jamais avec plus de bonheur, dont la partie a été arrangée pour Violon à Paris, *où l'on arrange tant de choses*, et que c'est là ce que j'appelle *le fond* des questions en matière de critique musicale.

TROISIEME SUPPLÉMENT.

Le catalogue thématique de l'oeuvre de Beethoven, publié par Breitkopf et Härtel.

(Leipzig 1851).

Cet inventaire des textes de Beethoven a l'avantage de laisser facilement embrasser par la vue, les motifs de son oeuvre, réproduits dans leurs signes caractéristiques, réunis en un volume. On a lu dans la préface de notre catalogue que la disposition des productions de Beethoven, en compositions portant des chiffres d'oeuvre et en compositions qui n'en portent pas, adoptée par le catalogue thématique de Breitkopf, n'est pas rationnelle; le parallélisme des compositions à chiffres d'oeuvre, des compositions numérotées seulement, des compositions sans chiffres d'oeuvres ni numéros et des compositions sans chiffres d'oeuvres *posthumes*, ne pouvant être nié. Ces quatre divisions remontent aux temps mêmes de Beethoven et caractérisent trop son oeuvre pour pouvoir être abandonnées. Le catalogue thématique de Breitkopf n'est ni un travail chronologique, ni un travail critique, il ne discute point l'au-

thenticité des chiffres qui varient avec les éditions et que j'appellerais *mobiles;* il en décerne à des ouvrages qui n'en portent point, qui ne peuvent en avoir, et cela rien que pour combler les lacunes dans la série des chiffres d'oeuvres de 1 à 138 qu'il faut maintenir puisqu'elles existent réellement et non point par erreur. De ce nombre est l'Ottetto pour instruments à vent, qui ne peut et ne doit porter de chiffre d'oeuvre en sa qualité d'oeuvre posthume, et qui, dans le catalogue thématique, remplit la lacune de l'opéra 103. L'Ottetto étant identique avec le Quintetto op. 4, date des premiers temps de la première manière de Beethoven et ne peut par conséquent être placé dans la partie du catalogue qui embrasse les dernières compositions du maître. On en dirait autant du chiffre d'oeuvre 136, donné à la Cantate «*l'instant glorieux*». La faute en est au système dualiste du catalogue qui l'empêchait de ranger l'Ottetto au nombre des oeuvres posthumes; la Cantate au nombre des compositions sans chiffres d'oeuvres ni numéros. La maison Breitkopf qui ne paraît pas avoir ajouté à son catalogue l'importance qu'il a puisqu'elle n'en a pas nommé l'auteur, a la première *imprimé* que l'Ottetto est identique avec le Quintetto op. 4, identité que j'avais consignée dans mon travail achevé un an avant que le catalogue thématique ne fût publié (1851). Au bout de trois jours que le catalogue se trouvait entre mes mains (il était depuis huit jours à St.-Pétersbourg), j'envoyai douze pages de remarques à Messieurs Breitkopf et Härtel pour garantir l'originalité de mon travail et prouver sa parfaite indépendance du leur. Ce sont ces remarques auxquelles je crois devoir donner une place ici. La maison

Breitkopf me donna raison et me répondit qu'elle profiterait de mes remarques à la seconde édition de son catalogue qui allait suivre la première. Je reproduis sa lettre à la fin de cette notice.

Si peu que j'aie fait, je n'ai pu laisser planer sur le fruit de tant de peines le soupçon d'un emprunt fait à autrui. Que de recherches, que de dépenses m'eussent été épargnés si j'avais pu me servir du catalogue thématique. Le fait que ce travail ait été entrepris en double, en même temps, dans deux villes aussi distantes que Leipzic et St.-Pétersbourg, avec un résultat aussi semblable que les moyens employés étaient différents, ce fait n'est pas sans intérêt et me semble prouver en faveur de mon travail autant qu'en faveur du catalogue thématique.

Depuis, je me suis adressé à Messieurs Breitkopf et Härtel et à Messieurs Peters à Leipzic pour obtenir d'eux une copie des seules dates des lettres d'envoi de Beethoven, dont ils sont les éditeurs. J'offrais de payer ces copies le prix qu'ils y mettraient. C'était là un moyen de plus d'arriver, approximativement du moins, aux *milésimes* des compositions de Beethoven. Je n'ai point cette fois reçu de réponse. J'entends me garantir la priorité de l'idée si elle était exécutée par un autre. Il est difficile de trouver une idée nouvelle si *minime* qu'elle soit, dans les sujets explorés, et quel sujet ne le serait pas aujourd'hui? Je dois des remercîments à Messieurs Peters pour m'avoir éclairé sur la dédicace du Septuor. Je m'étais arrêté indécis au grand nom de Marie Thérèse, qui mourut en 1780 quand Beethoven avait dix ans et que le Septuor n'avait point été composé

par lui. Ce qui est si grand encore me semblait devoir s'être adressé à ce qu'il avait été.

Le catalogue thématique de Breitkopf.

Remarques.

1) Le célèbre Andante (N. 35, p. 123 du catalogue thématique) aurait été composé pour 2 V., A. et V^elle^ et arrangé ensuite pour P. seul. C'est impossible. Voyez le récit de Ries p. 101 au N. 35, 3^e^ section. Un souvenir des plus pénibles s'attachant pour Ries au morceau, il n'a pu se méprendre si fort. L'Andante est un beau morceau de B. pour Piano, sa facture appartient à cet instrument.

2) Les Ouvertures op. 115, op. 124 ne portent dans aucune édition les intitulés *Namensfeier*; Fest-Ouverture (*Weihe des Hauses*). Voyez l'avant-propos de notre catalogue.

3) L'authenticité de la Marche favorite de l'Empereur Alexandre n'a jamais été mise en question. Moscheles qui a tant connu B. ne l'eût certes pas sans cela varié pour P. avec ac. d'orch. sous le nom de B. La valse appelée *Sehnsuchts-Walzer* est *notoirement de Schubert*, elle n'avait donc pas à figurer dans la section du cat. thématique qui comprend les compositions *prétendues* être de B.

4) L'Arietta: in questa tomba oscura (3^e^ sect. lettre s)

a été entièrement omis dans le catal. thém. ainsi que les morceaux suivants:

a) Elégie sur la mort d'un barbet; l. *r*, 3° sect.

b) Chant de guerre des Autrichiens (*Kriegslied der Oesterreicher*); l. d^2, 3° sect.

c) La renaissance de l'Allemagne (*Germaniens Wiedergeburt*) pour 4 voix et orchestre; l. b^2, 3° sect.

d) Les Canons: 1) O Tobias (pour 3 voix); 2) das Göttliche edel (pour 6 voix); 3) Gedenket (pour 4 voix); lettres *w* — *y*, 3° sect.

e) Der Gesang der Nachtigall: Höre; l. a^2, 3° sect.

f) Das Lied: Zärtliche Liebe; l. *u*, 3° sect.

g) Aufgabe von Beethoven; l. *h*, 3° sect.

h) Le Trio de P. posthume en *si bé mol*; l. *o*, 4° sect.

5) Le chiffre d'oeuvre 51 est donné aux deux Rondo N. 1 et 2 (2de sect.) qui n'en portent aucun, qui appartiennent à la poésie fugitive du maître.

6) Les *Bagatelles* auxquelles le cat. thém. donne le chiffre d'oeuvre 119 portent le chiffre d'oeuvre 112.

7) Le cat. thém. tombe au sujet des oeuvres 54 et 57, dans l'ancienne erreur que ces deux Sonates sont la 54° et 54° qui n'existent seulement pas.

8) Le cat. thém. oublie de dire que les 25 mélodies écossaises ont été comp. pour Chant, P., V., Voix et un Choeur.

9) L'arrangement de B. du Concerto de V. en Concerto de P. est dédié à Madame de Breuning; c'est le Concerto de V. qui est dédié à Etienne Breuning, l'ami de jeunesse de B.

10) Le plus important arrangement pour P. seul du ballet de Prométhée, l'arrangement de B., a été omis à l'op. 43, comme l'arrangement de B. du Quintetto pour P. et instr. à vent op. 16 en Quatuor pour P. et instr. à cordes.

11) La Sonate pour P. et Cor op. 17 est dédiée à la baronne Braun (comp. op. 14). B. n'a rien dédié au baron Braun.

12) Les 6 premiers Quatuors op. 18 sont dédiés au prince Lobkowitz et non point à la princesse.

13) Le roi Etienne est un mélodrame et non point un opéra, op. 117.

14) Nombre de dédicaces ont été omises, celles du Septuor, de la Sonate en *ut dièze mineur*, de la 1re, 2de, 5e et 6e Symphonies ne sont pas sans intérêt.

15) Page 44, la dédicace des Quatuors op. 59 s'adresse au *prince* Rasoumowski. Il faut corriger *comte*, voyez notre remarque à ce sujet op. 59.

16) La collaboration de Hoffmann avec B. n'est pas remarquée par le cat. thém. Voyez N. 9, 2de section.

17) Des omissions de dédicaces de moindre importance, mais qui ne laissent cependant pas d'être un moyen d'interprétation critique se remarquent à l'op. 23 op. 24 op. 31 op. 38 op. 65 op. 98 dans les Variations N. 1, N. 8, N. 10e, N. 5e.

Le N. 5e est dédié à la comtesse de Browne, née baronne de Vietinghoff, comparez le N. 10e, 2de sect. et op. 22. Le comte de Browne était ministre autrichien près la cour de Russie, sa femme une pianiste

consommée, une beauté de premier ordre, tante du baron Paul de Vietinghoff de Dorpat en Livonie, dont Moscheles me dit en 1829 à Londres, qu'il le considérait comme un des plus grands pianistes qu'il eût connus, dans l'improvisation surtout. On n'a aucune idée en France, en Allemagne d'un pareil talent amateur d'exécution; pour en trouver il faut aller à St.-Pétersbourg.

Herrn Staatsrath von Lenz, Hochwohlgeboren,
in St.-Petersburg.

Leipzig, den 18. October 1851.

Ew. *Hochwohlgeboren*

Sind wir für Ihre Mittheilungen vom 12. August in Beziehung auf das thematische Verzeichniss von Beethovens Werken sehr verbunden. Dass wir Ihnen nicht schon früher darauf geantwortet haben — was wir zu entschuldigen bitten — kommt daher, dass wir billigerweise Ihre Notizen vorher dem *Verfasser* des Catalogs mittheilten, wodurch ein Aufenthalt entstanden ist. Gewiss verkennen wir den Werth Ihrer Bemerkungen nicht und wenn auch wohl hin und wieder eine Gegenbemerkung stattfinden würde (j'avais fait le double des remarques qu'on vient de lire), so werden dieselben gewiss immer ein sehr schätzbarer Beitrag zur Sache bleiben. Ew. Hochwohlgeboren wünschen, dass wir Ihre Angaben

in der Allg. Musik. Zeitung veröffentlichen. Leider steht dieser Weg uns nicht mehr offen, da diese Zeitung mit ihrem 50. Jahrgange, Ende 1848, zu erscheinen aufgehört hat. Falls Sie daher *jetzt* die Veröffentlichung durchaus wünschen im Gegensatz späterer Benutzung bei einer neuen Ausgabe des Catalogs (der wir hoffend entgegen sehen, da das Unternehmen grosse und allgemeine Theilnahme gefunden hat), so würden Sie sich damit wohl an eine der jetzt bestehenden Musikzeitungen zu wenden haben. Dergleichen sind: *die neue Berliner Musikzeitung* (Redakteur und Verleger G. Bock in Berlin), *die Rheinische Musikzeitung* (Redakteur Prof. Bischoff in Cöln), *die Berliner Musikzeitung Echo* (Redakt. Kossar in Berlin), *die neue Zeitschrift für Musik* (Redakteur F. Brendel in Leipzig). Von diesen hat die Cölnische Musikzeitung den Gegenstand bis jetzt mit dem meisten Interesse verfolgt. Wollten Sie sich an eine der Redaktionen wenden; so würden wir dann auf Ihr Verlangen das Manuscript Ihrer Bemerkungen direct dorthin senden nach Befinden, nebst einem uns zu diesem Behufe zu übersendenden Briefe, was wir nur erwähnen, um Ihnen jedenfalls in der Sache gern zu dienen. Sollen aber Ihre Bemerkungen der zweiten Auflage des Catalogs aufbehalten bleiben; so werden wir sie gleich ähnlichen schätzbaren Beiträgen zu diesem Zwecke, die wir erhalten haben zu diesem Behufe, wohl verwahren und Ihre Unterstützung würde dann in der Vorrede zu bezeichnen sein. Der Herausgabe Ihres Werkes über Beethoven sehen wir mit grossem Interesse entgegen. Ihrer sehr werthen Offerte dasselbe nach Befinden in unserm Verlag erscheinen zu lassen, wissen wir aber kaum ent-

gegen zu kommen, da es für den Verleger immer seine Schwierigkeiten hat *zwei ähnliche, concurrirende* Unternehmungen gleichzeitig zu betreiben.

Das lebhafte Interesse an Beethovens Werken hat uns in letzter Zeit noch zu einer andern Herausgabe veranlasst, durch die wir den ächten Musikfreunden etwas Willkommenes zu bieten hoffen. Es ist dies eine kritisch bearbeitete Ausgabe von Beethovens Léonore, welche der hiesige Professor der Archäologie, Herr Dr. Jahn, ein tüchtiger Musiker, besorgt hat. Die ausführliche Vorrede dieser Ausgabe giebt vollständigen Nachweis über die Intention und die benutzten Mittel. Wir nehmen uns die Freiheit Ew. Hochwohlgeboren ein Exemplar dieser Ausgabe auf dem Wege des Buchhandels, als ein Zeichen unserer Hochachtung zu übersenden, und hoffen, dass dieselbe auch Ihnen nicht uninteressant sein werde.

In grösster Hochachtung empfehlen wir uns

Ew. Hochwohlgeboren

ganz ergebenste

Breitkopf & Härtel.

QUATRIÈME SUPPLÉMENT.

Deux lettres inédites de Beethoven.

Les lettres qu'on va lire furent écrites simplement, sans apprêt ni arrière-pensée. Leur authenticité ne peut souffrir un doute, car les faits qu'elles contiennent concordent en tout avec les meilleures autorités. Peu d'artistes seraient aujourd'hui en état d'écrire une lettre dont chaque ligne presque, trahit la seule culture de l'esprit qui veille, celle qui vient de l'éducation du cœur. En France, l'éducation non musicale de l'artiste, consiste généralement à savoir faire une lettre, à se servir non point trop incorrectement d'une langue admirable, chargée des soins de suppléer à l'esprit de qui s'en sert. Il n'en est pas ainsi en Allemagne. Dans l'éducation de l'artiste, comme dans tout autre, on y pense d'abord à ce qui est parfaitement étranger à la vie naturelle de l'Allemagne et il n'y a pas si infime contre-basse, basson ou cor allemand, qui ne recherche la satisfaction de savoir dire : *bon jour* en *français*. L'artiste français ne dirait absolument rien, que la langue dans laquelle il écrit, se chargerait à son insu de dire quelque chose. Cela n'empêche pas l'artiste allemand, qui d'ordinaire apprend

une foule de choses, d'être plus instruit. S'il y joint la connaissance approfondie de sa langue et la manière de s'en servir, on ne lui contestera pas une véritable supériorité sur beaucoup d'autres nationaux. Tels furent Weber et Mendelssohn, tel Beethoven, dont la vie coïncida avec les grands jours de Wieland, de Schiller, de Goethe. L'essor donné aux lettres par ces nobles génies ne fut pas sans influence sur Beethoven, sur le degré de culture qu'il jugea désormais indispensable pour l'artiste, dans des temps où le mouvement littéraire de l'Allemagne la rapprochait des gloires de Rome et de la Grèce. L'Allemagne en ressentit comme une commotion électrique. Savoir écrire sa langue, l'écrire avec une certaine portée, devint une question vitale pour tout Allemand. Le style onctueux des lettres qu'on va lire, bien qu'elles ne soient pas exemptes des fâcheux *hoquets* de l'Allemand de Vienne, témoignent de cette tendance de l'époque. Une traduction en eût altéré la *lettre*; nous aimons mieux les accompagner de remarques qui en expliquent les allusions. Les chiffres suivants correspondent aux chiffres intercalés dans le texte des lettres.

1) Nous avons vu combien Beethoven était mécontent de Vienne, l'expression: *Du bist kein Wiener-Freund* formule ses mécomptes avec originalité et énergie.
2) Beethoven ressentit de graves atteintes de surdité dès 1800. La lettre dont M. Amenda ne donne pas la date remonte donc vraisemblablement à cette époque.
3) L'origine de sa surdité, Beethoven l'attribue aux troubles fonctionnels du bas ventre, d'accord en cela avec Wegeler qui était médecin. Nous ne le constatons

pas sans raisons; on sait qu'on l'a attribuée à une autre cause.

4) Beethoven parle dans ce passage de 600 florins qu'il touche du prince Lichnowski. Cette circonstance fixe la date de la lettre entre 1792 et 1809, entre l'arrivée de B. à Vienne et la rente de 4000 florins qui lui fut constituée en 1809 à laquelle le pr. Lichnowski ne concourut pas.

5) *Verschlag* ne se comprend point en allemand en ce sens. B. veut dire qu'il enverra de sa musique à Amenda en Courlande, *dans un des pianos* que ce dernier avait commandés à Vienne.

6) B. se plaint expressément de l'affaiblissement de son ouïe, comme d'un empêchement dans ses rapports avec le monde (*Umgang*) et non point comme d'un empêchement dans l'exécution ou dans la composition de ses oeuvres.

7) On lit dans ce passage: *je te prie de garder le plus grand secret sur ma surdité*. La crainte d'être pris pour un sourd, poursuit B. toute sa vie et se repète dans sa correspondance. Triste hommage du génie aux faiblesses, aux vanités, aux nécessités mondaines.

8) On lit dans ce passage: *ne montre point ton Quatuor; j'y ai trop fait de changements. Ce n'est seulement qu'à présent que je sais écrire un Quatuor, comme tu verras par ceux que je t'enverrai.* Les Quatuors dont il est question, sont évidemment les 6 premiers qui parurent en 1801, année à laquelle nous aimerions à rapporter la date de la lettre elle-même. On se rappellera que la

première fois que B. se prit à composer un Quatuor il fit le Trio op. 3, la seconde fois le Quintetto op. 4. V. la remarque à l'op. 18 du Catal.

9) B. dit à Amenda: *deux hommes ont possédé toute mon amitié; tu est le troisième.* Les deux premiers sont sans doute Etienne de Breuning, l'ami de la jeunesse de B. (v. op. 61), et le médecin Wegeler, son biographe et qui épousa Eléonore de Breuning, la soeur d'Etienne (v. N. 1, 2de sect. du Catal.).

Les lettres adressées à M. Amenda en Courlande prouvent que B. eut plus d'un contact avec la Russie.

Signale für die musikalische Welt, N. 5, 1852:

An Herrn Carl Amenda zu Wirben
in Curland.

Wien, den 1 Juni.

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemischtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und gelesen. Womit soll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das ist recht schön, dass Du mir immer so gut geblieben, ja ich weiss Dich auch mir vor Allen bewährt und herauszuheben, Du bist kein *Wiener Freund* [1], nein Du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich; wisse, dass mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren [2], und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob

es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten, es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren[3]; was nun den betrifft, so bin ich fast ganz hergestellt, ob nun auch das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar, aber schwerlich, solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muss, alles, was mir lieb und theuer ist, meiden, und dann unter so elenden egoistischen Menschen wie ***, *** etc., ich kann sagen unter allen ist mir Lichnowski der erprobteste, et hat mir seit vorigem Jahr 600 fl. ausgeworfen[4]; das und der gute Abgang meiner Werke, setzt mich in Stand ohne Nahrungssorgen zu leben; alles, was ich jetzt schreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen, und auch gut bezahlt haben. — Ich habe ziemlich viel die Zeit geschrieben; da ich höre, dass Du bei *** Claviere bestellt hast, so will ich Dir manches schicken in dem Verschlag so eines Instruments[5], wo es Dich nicht so viel kostet. — Jetzt ist zu meinem Trost wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft theilen kann, er ist einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm schon oft von Dir gesprochen und ihm gesagt, dass seit ich mein Vaterland verlassen, Du einer Derjenigen bist, die mein Herz ausgewählt hat, — auch ihm kann der *** nicht gefallen, er ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft, ich betrachte ihn und *** als blosse Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele, aber nie können sie edle Zeugen meiner innern und äussern Thätigkeit, eben so wenig als wahre Theilnehmer von mir werden; ich taxire sie nur nach dem, was sie mir leisten. O wie glücklich wäre ich jetzt,

wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so von Allem muss ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mich mein Talent und meine Kraft geheissen hätten. — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muss; ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann musst Du alles verlassen und zu mir kommen; ich reise dann (bei meinem Spiel und Composition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang [6]) und Du musst mein Begleiter sein, ich bin überzeugt mein Glück wird nicht fehlen, womit könnte ich mich jetzt nicht messen; ich habe seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben, bis auf Opern und Kirchensachen, ja Du schlägst mirs nicht ab. Du hilfst Deinem Freund seine Sorgen, seine Uebel tragen. Auch mein Clavierspielen habe ich sehr vervollkommnet, und ich hoffe diese Reise soll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibst hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten; so wenig ich Dir auch antwortete, so warst Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für Dich. — *Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein grosses Geheimniss aufzubewahren und Niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen* [7]. — Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, thun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett gieb

ja nicht weiter, weil *ich* es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst[8]. — Jetzt leb' wohl! lieber Guter; glaubst Du vielleicht, dass ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, so versteht sich's wohl von selbst, dass Du zuerst Nachricht davon giebst

Deinem treuen Dich wahrhaft liebenden
L. v. Beethoven.

(Adresse: An Amenda.)

(Ohne Ort und Datum.)

Wie kann Amenda zweifeln, dass ich seiner je vergessen könnte — weil ich ihm nicht schreibe oder geschrieben — als wenn das Andenken der Menschen sich nur so gegeneinander erhalten könnte.

Tausendmal kömmt mir *der beste der Menschen*, den ich kennen lernte, in Sinn, ja gewiss unter den zwei Menschen[9], die meine ganze Liebe besassen, und wovon der eine noch lebt, bist Du der Dritte — nie kann das Andenken an Dich mir verlöschen — nächstens erhältst Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältnisse und alles was Dich von mir interessiren kann. — Leb' wohl, lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundschaft, so wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.

TABLEAU GÉNÉRAL DU CATALOGUE.

Messes (deux).

Op. 86. Op. 123.

Oratoires (un).

Op. 85.

Opéras (un).

Op. 72.

Mélodrames (trois).

Op. 84. Op. 114. Op. 117.

Ballets (un).

Op. 43.

Cantates (deux).

Op. 112 lettre *e* 3° section, comparez la lettre *e* 4° section.

Symphonies (neuf).

Op 21. Op. 36. Op. 55. Op. 60. Op. 67. Op. 68. Op. 92. Op. 93. Op. 125.

Ouvertures (onze).

Op. 43. Op. 62. Op. 84. Op. 113. Op. 115. Op. 117. Op. 124. Op. 138. Lettres *p* (deux Ouvertures) *q*, 3e section.

Pièces symphoniques, marches à grand orchestre.

Op. 91 (La victoire de Wellington à la bataille de Vittoriá), lettres *o*, *r* 3e, lettre *i* (Tempo di Minuetto quasi Allegretto), 4e section. Comparez la lettre *i* 3e section (marche favorite de l'Empereur Alexandre) et la lettre *p*, 4e section.

Concerto (sept).

Concerto de Violon, Op. 61 (2 Romances pour Violon principal avec accompagnement d'orchestre Op. 40. Op. 50).

Concerto de piano, Op. 15. Op. 19. Op. 37. Op. 58. Op. 73. (cinq).

Concerto pour piano, violon et violoncelle, avec accompagnement d'orchestre Op. 56.

Fantaisies pour Piano, orchestre et choeurs (une).

Op. 80.

Rondos pour Piano avec accompagnement d'orchestre (un).

Lettre *l*, 4e section.

Pour instruments à vent.

Octuors (deux).

Lettres *m*, *n* 4e section, Trio pour 2 Hautbois et cor anglais Op. 87 (29), Duos pour Clarinette et Basson lettre *s*, 3e section. Equali pour 4 trombones lettre *h*, 4e section.

Septuors (un).

Op. 20.

Sextuors (deux).

Op. 71. Op. 81.

Quintuors pour Piano et instruments à vent (un).

Op 16.

Quintuors pour instruments à cordes (deux et une fugue pour 2 V., 2 A. et Vcelle).

Op. 4. Op. 29, fugue Op. 137. Comparez Op. 104 ar. de B. du Trio. Op. 1, N 3 en Quintetto; Op. 20 arrangement de B. du Septuor en Quintetto. Voyez pour un Quintetto original inédit la lettre *o* 3e section.

Quatuors (seize et une fugue pour 2 V, A. et Vcelle).

Op. 18. (6 Quatuors) Op. 59. (3 Quatuors) Op. 74. Op. 95. Op. 127. Op 130. Op. 131 Op. 132 Op. 135. Grande fugue Op. 133.

Trios (quatre).

Op. 3. Op. 9. (3 Trios).

Trios de Piano

(dix et deux motifs variés pour P. V. et Vcelle dont l'un original).

Op. 1. (3 Trios) Op. 11. (pour P., Clarinette (ou V.) et Vcelle) Op. 70 (2 Trios). Op. 97. Lettre *a* 3e, lettre *o* 4e section (2 Trios). Op. 24 (motif original varié pour P., V. et Vcelle). Op. 121 (Adagio, Variations et Rondo pour P., V. et Vcelle). Comp. la lettre *i* 4e sect. pour les 3 Quatuors de Piano.

Sonates pour Piano et Violon (dix).

Op. 12 (3 Sonates), Op. 23. Op. 24. Op. 30 (3 Sonates) Op. 47. Op. 96. comparez la lettre *b* 3e section (Rondo pour P et V.).

Sonates pour Piano et Violoncelle (cinq).

Op. 5 (2 Sonates), Op. 69. Op. 102 (2 Sonates).

Sonates pour Piano et Cor (une).

Op. 17.

Variations pour Piano et Violon (ou V^celle).

(quatre pièces).

NN. 1. 5. 6. 10^b, seconde section.

Variations pour Piano et Violon (ou Flûte).

(seize pièces).

Op. 105 (6 pièces). Op. 107 (dix pièces).

Arrangements de Beethoven pour Piano et un ou plusieurs instruments.

Op. 36 (la 2^de Symphonie en Trio pour P. V. et V^celle), Op. 38 (le Septuor en Trio pour P., Clarinette (ou V.) et V^celle). Op. 41 (la Sérénade Op. 25 pour P. et Flûte (ou V.). Op. 42 (la Sérénade Op. 8 pour P. et Alto). Op. 16 (arrangement en Quatuor pour P. V. A. et V^celle du Quintetto pour P. et instruments à vent).

Sonates pour Piano seul (trente huit).

Op. 2 (3 S.), Op. 7. Op. 10 (3 S.). Op. 13. Op. 14 (2 S.). Op. 22. Op. 26. Op. 27 (2 S.). Op. 28. Op. 31 (3 S.). Op. 49 (2 S.). Op. 53. Op. 54. Op. 57. Op. 78 Op 79. Op. 81. Op. 90. Op. 101. Op. 106. Op. 109. Op. 110. Op. 111. Lettres *d*, *e*, *f* (6 S.). 3^e section.

Fantaisies pour Piano seul (une).

Op. 77.

Variations pour Piano seul (21 motifs variés).

Op. 34. Op. 35. Op. 76. Op. 120; seconde section NN. 1^b. 2. 3. 4. 5^a. 7. 8. 9. 10^a. 11. 12. 13. 25. 26. 36; troisième section, lettres *k*, *l*.

Compositions fugitives pour Piano (bagatelles, rondo, préludes).

(16 pièces).

Op. 33. Op. 39. Op. 89 (Polonaise dédiée à l'Impératrice Elisabeth). Op. 112. Op. 126. Op. 129; 2ᵈᵉ section: NN. 1ᵉ. 2ᵇ. 28. 29. 35 (Andante favori); 3ᵉ section: lettres *c*, *g*, *i* (marche favorite de l'Empereur Alexandre); 4ᵉ section: lettre *r*.

Musique de danse (13 cahiers).

Voy. la lettre *B* 3ᵉ section.

Musique de Piano à 4 mains (quatre pièces).

Op. 6. Op. 45. Op. 87. N. 27. 2ᵈᵉ sect. Comparez le N. 3ᵇ, 2ᵈᵉ sect., les lettres *m*, *n*, *o*, *r*. 3ᵉ sect., la lettre *p*, 4ᵉ sect

Musique de chant avec accompagnement d'orchestre (six pièces).

Op. 48. Op. 116. Op. 118. Op. 121. Op. 122, la lettre b^2. 3ᵉ sect. (musique vocale).

Musique de chant avec accompagnement de Piano (109 pièces en comptant les canons).

Op. 32 Op. 46. Op. 52. Op. 75. Op. 82. Op. 83. Op. 88. Op. 94. Op. 98. Op. 99. Op. 100. Op. 108. Op. 113. Op. 118. Op. 121. Op. 122. Op. 128. 2ᵈᵉ section: NN. 24. 32. 38. 3ᵉ section: la lettre *C* (musique vocale). 4ᵉ section: les lettres *a*, *b*, *c*, *f*, *g*.

IMPRIMERIE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES À ST.-PÉTERSBOURG.

DIE GROSSEN

PIANOFORTE-VIRTUOSEN

UNSERER ZEIT

AUS PERSÖNLICHER BEKANNTSCHAFT.

LISZT. — CHOPIN. — TAUSIG. — HENSELT.

Von

W. VON LENZ.

VERFASSER VON „BEETHOVEN ET CES TROIS STYLES“ UND BEETHOVEN „EINE KUNSTSTUDIE“.

BERLIN.

B. BEHR'S BUCHHANDLUNG (E. BOCK)

37. UNTER DEN LINDEN.

1872.

BIBLIOTHECA
[illegible]
[illegible]

DEM ANDENKEN

DER GRAFEN MICHAEL UND MATHIAS

WIELHORSKI

MEINEN VÄTERLICHEN FREUNDEN UND WOHLTHÄTERN.

VOS, MUSICAE PRINCIPES

MORITURUS SALUTAT.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Die folgenden Erinnerungsblätter aus meinem Musikleben erschienen in ihren Anfängen 1868 in der Neuen Berliner Musikzeitung. *Tausig* wünschte, was dem Augenblick der Tagespresse gegolten, in einem Sonderabdruck zu erhalten, und trat darüber mit mir in Briefwechsel. *Tausig* raubte uns der Tod, ein Verlust, der die allgemeinste Theilnahme gefunden hat.

Diese Arbeiten, die *Tausig* herausgeben wollte, erscheinen nunmehr in weiterer Ausführung, als in den Spalten der Neuen Berliner Musik-Zeitung möglich war, vermehrt durch den Abschnitt *Adolph Henselt.*

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Franz Liszt 1

Chopin 19

Carl Tausig 51

Adolph Henselt 83

I.

FRANZ LISZT.

Majore cultu.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Alle Pianisten ersten Ranges der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren mir persönlich bekannt geworden: *Field*, *Hummel*, *Moscheles*, *Kalkbrenner*. Aus der, mit Ausnahme von *Field*, der seine besonderen Wege ging, von *Hummel*, wo nicht erzogenen, so doch wesentlich influirten, heut' zu Tage bereits alten Schule, kam ich an die neuen Zeiten des Klaviers, an *Liszt* und *Chopin*.

Liszt ist eine Erscheinung der musikalischen Virtuosität im Allgemeinen, wie sie *nie* da war, wie sie nicht etwa nur am Klavier zählt. *Liszt* ist eine Erscheinung, die sich über das Gesammtgebiet musikalischer Produktion erstreckt und das Kriterium des Begriffs abgiebt.

Liszt spielt nicht etwa Klavier, er erzählt am Klavier seine mit dem Gange unserer Zeiten auf's Engste verknüpften, sie widerspiegelnden Geschicke. *Liszt* ist eine *latente Geschichte* des Tasteninstrumentes, mit der Krönung des Werks durch ihn selber. Ihm wird das Klavier zum approximativen Ausdruck seiner hohen Geistesbildungen, seiner Anschauungen, seines Glaubens und Seins. Was schiert ihn Klavierspiel! — *Steig' auf den Thurm, und siehe wie die Schlacht sich wendet* — das hat man sich bei ihm zu sagen; wie weit die Forschung auf wissenschaftlichem Gebiet, wie weit die Spekulation des musikalischen Gedankens gekommen, wie es steht um die Welt im Geiste — *das* hat man aus seinem Spiel

(giebt's anders dergleichen!) zu lernen, und immer zum *ersten* Mal, denn selbst kann man nie so weit.

Dass *Liszt* Priester wurde, lag im innersten Kern seines Wesens. Es war *thematisch*. Der Weltmann in *Liszt* ist eine Episode aus dem Thema. Nur dem Priester sind die Eingänge zum Unendlichen die natürliche Heimath des Geistes. Priester ist Fortsetzung von *Prophet*, und Prophet war *Liszt* jederzeit, vom Anfang seiner Laufbahn an.

Wenn *Liszt* die grosse B Dur-Sonate für Hammerklavier von Beethoven (opus 106) blitzt, donnert, säuselt, dieses „*hohe Lied*" des Tasteninstruments, so hört eben Alles auf am Klavier, so schlägt *Liszt* Kapital für die Menschheit aus den Ideen des grössten Denkers in den Zeichen der Musik, den die Welt hervorgebracht hat, der von einer *solchen* Produktion an seinem *Hammerklavier* keinen Begriff haben konnte, der seine letzten Klavierwerke (über opus 100 hinaus) für die *Transcendenz* seiner *Musik-* und nicht für seine *Klavier*idee schrieb, durch das Spektroskop seiner orchestralen Vorstellungen am Klavier betrachtete.

Der Pianist in *Liszt* ist ein *Gespenst*, das nicht hineinpasst in die von Schule und Professoren gezogenen Grenzen des Hauses! —

Es kommt da der Spruch zur Anwendung: »was Jupiter ziemt, ziemt darum noch keinem Gethier«, was in der nicht wohl übersetzbaren Aeusserung selbst dastehe: »Quod licet *Jovi*, non licet *bovi!*«

Nichts wäre thörichter, als *Liszt* nachahmen wollen, oder auch nur, *ihn* als Maasstab für die Beurtheilung Anderer zu brauchen. Wo *Liszt* erscheint, hören *alle* Pianisten auf, bleibt nur noch ein Piano nach, und das zittert am ganzen Leibe! —

Liszt ist die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft des Piano, wie soll er da Zeit haben, auch noch Professor und Muster zu sein? Er ist der Geist der Sache, er absorbirt den Begriff. Wie soll Körperliches Geistigem, Endliches Unendlichem nachklettern? — Die ganze Pianisten-

burg ist das Körperliche an der Sache, der Geist der Sache selbst war sie noch nicht, wenn auch noch so viel Geist in ihr zu Gaste wohnte. Ein Gespenst kann man nicht als Barometer in einer bürgerlichen Wohnstube aufhängen, deshalb ist Liszt kein Muster, nur Anfang, Fortsetzung und Ende! — *A priori* ist somit *jeder* Vergleich einer gegebenen Leistung am Klavier mit Liszt ausgeschlossen, weil er die Ausnahme ist, weil er der Prophet ist, der aufgehört hat, ein bürgerlicher Einwohner zu sein, um ein Geistessoldat in *seiner* Kirche, in *seinen* Anschauungen zu sein. Einen solchen Kopf muss man höher als ein Pianoforte fassen, und ist ein zufälliger, nicht importirender Umstand, dass Liszt überhaupt Klavier spielt, vielleicht ist dies in einem höheren Sinne (majore cultu) gar nicht der Fall und dabei nur ein Klavier sichtbar, wie eben ein *Bâquet* bei *Messmer!* —

Ganz unkritisch vollends ist, zu sagen, *Liszt* mache *dies* oder *das* anders als ein Anderer, er *macht* gar nichts: glaubt doch nicht, dass Liszt etwas *mache* — er *denkt* und *was* er denkt, nimmt *diese* Gestalt an. Das ist der Process. Heisst das Klavier spielen? —

»Des Leibes bist du ledig«

Und Gott ist der Seele gnädig, denn hier führt Alles nach oben, hinauf, hinan, excelsior! —

Liszt kann denn auch nicht, wie im Schul- und Professorenzimmer Sitte üben, Skalen vor sich bringen, Fingerkasteiungen vornehmen! — Uebt sich der Adler im Fliegen? er schlägt die Augen auf, sieht in die Sonne, entfaltet die Schwingen, fliegt in den Brand! —

So macht es Liszt am Piano und es ist nicht Jedermanns Sache, seinem Fluge zu folgen und das unglückliche Piano, den Ausgangspunkt, dabei zu vergessen! —

Ich will erzählen, unter welchen Umständen ich an Liszt *kam*, denn eines solchen Geistes bürgerliche *Bekanntschaft* macht man gar nicht — *man kommt an ihn*, oder *man kommt* nicht an ihn. Das ist Alles, und in einem wie dem andern Falle sehr viel.

Ich war 1828, vor 43 Jahren! 19 Jahre alt, nach Paris gekommen, um dort als ein glücklicher Mensch meine Studien (humaniores litterae) in grösserem Maassstabe, in französischem Fahrwasser vor Allem, fortzusetzen und dabei nach wie vor Klavier*stunden* zu nehmen, wie man damals sagte, aber bei *Kalkbrenner*. Kalkbrenner war ein Berliner, hebräischen Zeichens, in Paris war er der *Joconde* des Salon-Pianoforte unter *Karl dem Zehnten*. Kalkbrenner war Ritter der Ehrenlegion und Generalpächter aller am Pianoforte erlaubter Eleganzen. Die schöne *Camille Mock*, später Madame Pleyel, die weder Liszt noch Chopin gleichgültig liess, war die bevorzugte Schülerin des unwiderstehlichen Kalkbrenner. Ich hörte sie zwischen *Kalkbrenner* und *Onslow* das Sextuor des Letzteren aus dem Manuscript bei'm Baron *Trémont* spielen, einem damaligen zahmen Musik-Mäzen in Paris. Sie spielte Klavier, wie man einen eleganten Schuh trägt, wenn man eine hübsche Pariserin ist. Dennoch war ich in Gefahr, Kalkbrenners Schüler zu werden, aber mein Stern und Liszt wollten es anders. Bereits auf dem Wege zu Kalkbrenner (wer spielt jetzt eine Note von ihm?) kam ich über die Boulevards und las unter den Theater-Affichen des Tages, die so viel Anziehungskraft übten, die Anzeige eines von Mr. Liszt im Conservatorium zu gebenden *Extra*-Concertes (man war im November), mit dem Es Dur-Pianoforteconcert von Beethoven an der Spitze. Damals war Beethoven, und nicht nur in Paris, ein leiblicher *Paracelsus* im *Concertsaal*. Von Beethoven wusste ich damals nur so viel, dass ich mich sehr vor seinen viel gestrichenen Noten im D Dur-Trio und in der Fantasie mit Chor gefürchtet hatte, welche *Musikalien* (wie man sich damals ausdrückte) ich einmal aufgeschlagen und auch gleich wieder zugeschlagen hatte in einer Musikhandlung meiner Vaterstadt Riga, in der mehr Handel als Musik getrieben wurde.

Dass ich einmal sechs Bände in deutscher und zwei in französischer Sprache über *Beethoven* schreiben würde, *das* hätte mir Jemand sagen sollen, wie ich unschuldig da stand

vor der Littfass-Säule in Paris und durch die Anzeige belehrt wurde, dass es überhaupt Klavierconcerte von Beethoven gebe. Vom Septuor hatte ich gehört. Damals hiess Beethoven *J. N. Hummel!* —

Aus der Concertanzeige auf den Boulevards schloss ich indess, dass Jemand, der ein Klavierconcert von Beethoven öffentlich spiele, ein *Tausendsappermenter* sein müsse und ein ganz anderes Gewächs wie Kalkbrenner, der Componist der Fantasie: *Effusio Musica.* Dass diese *Effusio* ein Lumpenstück sei, so viel verstand ich bereits, so jung und glücklich ich auch war. —

In dieser Weise begegnete mir auf den damals so schicksalsvollen Pariser Boulevards, zum ersten Male im Leben, der Name Liszt, der die Welt füllen sollte — auf den Boulevards, wo man sich einbildete, an der Tagesgeschichte von Europa zu arbeiten, wenn man dort spazieren ging!

Diese Concertanzeige war dazu bestimmt, einen nachhaltigen Einfluss auf mein Leben zu äussern. Ich sehe noch nach so viel Jahren die Farbe des Schicksalpapiers: »fette Riesenbuchstaben auf hellgelbem Grunde« (la couleur *distinguée* jener Tage in Paris).

Ich fuhr stracks zu Schlesinger, der damaligen musikalischen Börse von Paris, Rue Richelieu.

Wo wohnt Mr. Liszt? fragte ich und sprach *Lits* aus, denn die Pariser haben es mit *Liszt* nie weiter als bis auf *Litz* gebracht. Den guten Deutschen, der zufällig einmal ihr bester Violinvirtuose war, Rudolf Kreutzer, nannten sie *Kretsch*, weshalb der Mann, dem Beethoven seine grosse Violin-Sonate op. 47 widmete, seine Visitenkarte so stellte: *Rodolphe Kreutzer, prononcez Bertrand.* Das verstanden die Pariser, Pariser sind einmal sehr „*so*“, meint *Fallstaff.*

Die Adresse von Liszt war Rue Montholon, weit weg, da, wo Paris sich einbildet ein Berg werden zu können. Was hat sich Paris nicht Alles eingebildet, und was haben wir ihm nicht Alles geglaubt? — Berg und Thal, Himmel und Hölle hat es sich eingebildet zu sein!

Die Adresse von Liszt gab man mir ohne Anstand bei Schlesinger, als ich aber nach dem Preis von *Litz* fragte und meinen Wunsch verlautbarte, von *Litz* Klavierstunden zu nehmen, da lachten sie mich Alle aus und die Commis hinter den Pulten kicherten mit, und Alle sagten sie auf einmal: »*Der* hat noch nie eine Lektion gegeben, *Der* ist kein *professeur de Piano!*«

Ich musste also etwas recht Dummes gefragt haben! Aber die Antwort, *kein* professeur de Piano, gefiel mir dennoch und ich liess mich graden Wegs in die Rue Montholon fahren.

Liszt war zu Hause. Das wäre eine grosse Seltenheit, sagte mir die Mutter, eine vortreffliche Frau mit deutschem Herzen, die mich sehr ansprach, *ihr* Franz wäre fast immer in der *Kirche*, sagte sie, und *beschäftige sich überhaupt gar nicht mehr mit Musik!* Es waren die Tage, wo *Liszt* Saint-Simonist werden wollte, wo der *Père Enfantin* Paris unsicher machte, wo *Lamenais* die *Paroles d'un Croyant* schrieb und *Balzac* die *Scènes de la vie privée* auf seine *Peau de chagrin* folgen liess. Es war eine grosse Zeit und Paris der *Nabel* der Erde. *Da* lebten *Rossini* und *Cherubini*, auch *Auber*, *Halévy*, *Berlioz* und der grosse Geiger *Baillot;* der seitdem an Politik verkommene Dichter *Victor Hugo* hatte soeben seine „*Orientales*" herausgegeben und *Lamartine* erholte sich von der Anstrengung seiner *Méditations poétiques.* Da wurde bereits an der Juli-Revolution gebraut, man war aber noch im Ministerium *Martignac.*

Odilon-Barrot sprach *con sordini* in der Kammer, *Cuvier* hielt Vorlesungen im Jardin des Plantes, *Guizot* und *Villemain* in der Sorbonne; *Cousin* entdeckte die deutsche Philosophie; *Lerminier* — Savigny und Ganz — und man lief von Einem zum Andern! *Scribe* gerirte sich im Theater, wo noch eine *Mars* spielte. Dumas hatte, nach deutschen Mustern, sein erstes und bestes Stück, *Henri III et sa Cour,* dem Théâtre français gegeben, dessen erste Aufführung vom Ministerium inhibirt wurde, weil etwas von „Lilien« vorkam. Paris

bildete sich ein, *Klassiker* und *Romantiker* zu haben, und diese Partheien lagen sich in den Haaren. Bei *Karl dem Zehnten* waren kostümirte Hofbälle, bei denen die Herzogin von Berry als Maria Stuart, der Herzog von Chartres als Franz I. erschien, man sprach von dem schönen Fuss der Herzogin von Berry und *Salvandy* sagte, auf einem Ball im Palais Royal, beim Herzog von Orléans: *„man tanze auf einem Volkan"*. *George Sand* war noch nicht recht erfunden, *Chopin* noch nicht in Paris. Marie Taglioni tanzte Tragödien im Grand Opéra, *Habeneck*, ein deutscher Meister, leitete das Elite-Orchester im Conservatorium, wo die Pariser, ein Jahr nach dem Tode von Beethoven, zum ersten Mal etwas von ihm hörten. Die Malibran und Sonntag sangen in der italienischen Oper das Turnier-Duett im Tancredi. Es war im Winter von 1828 auf 1829. Baillot spielte Quartett, Rossini gab seinen *„Tell"* im Frühjahr.

In *Liszt* fand ich einen hageren, blass sehenden, jungen Mann mit unendlich anziehenden Gesichtszügen. Er lagerte, tief nachdenklich, in sich verloren, auf einem breiten Sopha und rauchte, unter drei herumstehenden Klavieren, an einer langen türkischen Pfeife. Er machte nicht die geringste Bewegung bei meinem Eintritt, schien mich vielmehr gar nicht zu bemerken. Als ich ihm in französischer Sprache, anders konnte man ihm damals nicht kommen, erklärte: »meine Familie wiese mich an *Kalkbrenner*, ich käme aber zu ihm, weil er ein *Pianofortconcert von Beethoven öffentlich spielen wolle*", da schien er zu lächeln. Das war aber nur der Blitz eines Dolches in der Sonne.

»Spielen Sie mir Etwas,« sagte er in unbeschreiblicher Satyre, die dennoch nichts Verletzendes hatte, etwa wie es nicht beleidigend ist, wenn's *donnert*.

»Ich spiele die Sonate für die *linke* Hand (pour la main gauche principale) von Kalkbrenner,« sagte ich und glaubte was Rechtes gesagt zu haben!

»*Die* will ich nicht hören, kenne sie nicht und wünsche

nicht, sie kennen zu lernen!« antwortete er mit steigender Satyre, mit kaum zurückgehaltenem Hohn.

Ich fühlte, dass ich eine *traurige* Rolle spielte, vielleicht für Andere, für Pariser büsste; ich sagte mir aber auch, je fester ich den jungen Mann ansah, *dieser* Pariser, denn das war er seiner ganzen Erscheinung nach, müsse durchaus ein Genie sein und ohne Weiteres, ohne Plänkeleien, wollte ich nicht von einem Pariser aus dem Felde geschlagen sein.

Ich ging bescheidenen, aber festen Schrittes, an den mir zunächst stehenden Flügel.

»Nicht an den!« rief mir Liszt zu, ohne im Geringsten seine halb liegende Stellung auf dem Sopha zu ändern, »da, an den andern!«

Ich trat an den zweiten Flügel.

Damals war ich von der „*Aufforderung zum Tanz*“ absorbirt, ich hatte mich aus Liebe mit ihr vor zwei Jahren verheirathet, wir waren noch in den Flitterwochen. Ich kam aus *Riga*, wo man, nach einem beispiellosen Erfolge des „*Freischützen*“*), an die *Klaviercompositionen* von Weber

*) In Riga war seit 1828 der *Freischütz* eine Persönlichkeit, mit der man gesellschaftlich verkehrte, der Text, Umgangssprache; ich besitze die Ouvertüre vierhändig, war eine peremtorische Einladung zu Abendgesellschaften. Keine Drehorgel ohne *„und ob die Wolke sie oder sich* verhülle (worüber gestritten wurde), keine Kegelbahn ohne den *Jägerchor*, kein Tanzboden ohne den *Walzer*, kein Backfisch ohne *Jungfernkranz und veilchenblaue Seide*, kein heirathsfähiges Mädchen ohne *kommt ein schlanker*. Der mit zwei kleinen Schnepfen heimkehrende Jäger entschuldigte mit: *Alles, was ich konnt erschauen;* der auf den Klub beim Glase Punsch verspätete Ehemann mit: *schwach war ich, obwohl kein Bösewicht. Doch hast du auch vergeben, den Vorwurf, den Verdacht?* war die letzte Frage der Frau vor Schlafengehen. Tauben, nach denen schon lange nicht mehr geschossen wurde, brauchten ein allegorisches: *Schiess nicht, ich bin die Taube! Die süsse Stimme ruft,* sagte der Tenor, wenn er zum Duett ans Pianoforte trat, *konnt ich das zu hoffen wagen?* jeder Zufriedene. *Samiel hilf!* war ein unterhaltender, kleiner Gesellschaftsschrei; *Bei den Pforten der Hölle,* die Bekräftigung jedes Versprechens; kein Nagel wurde eingeschlagen ohne: *Schelm halt fest.* Frauen, welche keineswegs an der Möglichkeit zweifeln, dass auch ein ungeladenes Gewehr losgehen könne, hielten tapfer drei Schüsse im Freischützen aus. Der Freischütz ging über Land

gekommen war, wie noch lange nicht in Paris, wo der Freischütz *Robin (!) des bois* hiess und durch Rezitative von Berlioz verballhornisirt worden war!

Ich hatte bei guten Meistern gelernt. Als ich die drei ersten As in der Aufforderung angeben wollte, gab das Instrument keinen Ton von sich — was war das? — ich spielte stark an, ganz *piano* liessen sich die As hören — ich erschien mir sehr lächerlich — ohne eine Miene zu verziehen ging ich aber tapfer weiter, bis zu den ersten Akkordeintritten — da erhob sich Liszt, trat an mich heran, nahm mir die rechte Hand ohne Weiteres von dem Instrumente weg und fragte: »Was ist *das?* Das fängt gut an!« »Ich glaub' es wohl,« sagte ich mit dem Stolz des Küsters auf seinen Pastor, »das ist von *Weber!*«

»Hat Der auch für Klavier geschrieben?« fragte er erstaunt. »Wir kennen hier nur den *Robin des bois!*«

»Gewiss hat er für Klavier geschrieben und schöner wie Alle«, war meine eben so erstaunte Antwort. »Ich führe im Reisekoffer«, setzte ich hinzu, »2 Polonaisen, 2 Rondos, 4 Hefte Variationen*), 4 Solosonaten, von diesen habe ich eine bei Vehrstaedt in Genf gelernt, die enthält die ganze Schweiz und ist *unglaublich schön*, da lächeln alle schönen Frauen auf einmal, die ist in As-Dur, von der können Sie sich gar keinen Begriff machen, so schön ist sie; so hat noch Niemand für Klavier geschrieben, das können Sie mir glauben.«

(rus evolavit), jeder Baumstamm verwandelte sich Abends in den Jäger, *der im Dunkeln wacht.* Ein nie erlebtes Zusammenwirken aller Kräfte, aller Stände, aller Gewerbe! — Sie *alle* hatte Weber in Musik gesetzt und die Vertheilung der Rollen blieb: *alle* Gutsbesitzer, den *Ottokar*, der auf die Jagd zieht und glücklich macht; *alle* Förster, den *Kuno*; alle Liebhaber von *Gott Bachus Bauch*, den *Kaspar*; *alle* und *jede* Verliebte, mit und ohne Flinte, den *Max*; die weibliche Bevölkerung, *Aennchen* oder *Agathe*, ohne tertium comparationis. *Das* war unser Robin des bois! was konnten daran Franzosen verstehen!

*) Vien qua Dorina, Thème russe, Thème original, die Joseph-

Ich sprach von Herzen und so überzeugt, dass ich sichtlich Eindruck auf Liszt machte. Er sagte nunmehr in gewinnendem Tone: »Nun, ich bitte Sie, das Alles bringen Sie mir aus Ihrem Koffer, und Lektion will ich Ihnen geben, *zum ersten Mal in meinem Leben*, weil Sie mich Weber am Klavier kennen lehren und sich auch nicht abschrecken liessen durch dieses schwergehende Instrument, ich hab' es mir eigens bestellt, um 10 Skalen gemacht zu haben, wenn ich *eine* darauf gemacht habe; es ist ein vollständig unmögliches Piano. Es war eine *mauvaise plaisanterie* von mir, warum sprachen Sie aber auch von *Kalkbrenner*, und einer Sonate von ihm für die linke Hand? — Aber nun spielen Sie mir Ihre Geschichte (votre chose), die so kurios anfängt. *Da*, das ist eins der schönsten Instrumente in Paris, *da*, wo Sie sich zuerst setzen wollten.«

Nun spielte ich aus vollem Herzen die *Aufforderung*, aber nur die mit *wiegend* bezeichnete Kantilene, in zwei Theilen. Liszt war entzückt über die Composition. »Nun das bringen Sie mir«, sagte er, „das wollen wir uns gegenseitig *erzählen*« (dire)! —

So kam der letzte Buchstabe des musikalischen Alphabets an den ersten.

Liszt konnte sich in unserer ersten Lektion gar nicht von dem Stücke trennen. Er ging immer wieder einzelne Theile durch, versuchte Verstärkungen, gab den 2. Theil des Minore in Octaven und war unerschöpflich im Lobe Webers. Was besass man denn auch damals im Klavier-Repertoir? — Den glatten Tischlermeister *Hummel*, die *Herz*, *Kalkbrenner* und *Moscheles*, nichts Plastisches, Dramatisches, Sprechendes am Piano; Beethoven war noch nicht verstanden, von seinen 32 Solosonaten spielte man *drei* (!): die As Dur-Sonate mit den Varationen (op. 26), die Cis Moll quasi Fantasia und die Sonate in F Moll, die eine Verlegerphantasie *appassionata* genannt hatte, nicht Beethoven. Die 5 letzten, die unsere Tage überwanden und zur Anerkennung brachten, galten für ungeheuerliche Missgeburten eines deutschen Ideologen, der

gar nicht für Piano zu schreiben verstände. Man verstand nur Hummel und Consorten, *Mozart* war zu alt, kannte keine rechte *Passage* wie Herz, Kalkbrenner, Moscheles, der kleineren Species zu geschweigen.

In diesem Reiche der *Mitte* lebte *Liszt*, und davon hat man sich Rechenschaft zu geben, um die Grösse des Mannes zu ermessen, der am Klavier auf Weber und auf sich selbst kam, als er erst zwanzig Jahre alt war! —

Von der As Dur-Sonate von Weber war Liszt vollends entzückt. Die hatte ich mit Vehrstaedt*) in Genf in grosser Liebe studiert und gab dieselbe durchaus im Geiste der Sache. Das bezeugte mir Liszt durch die Art, wie er zuhörte, durch lebhafte Gesten und Bewegungen, durch Ausrufe über die Schönheit der Composition, so dass wir zweiköpfig arbeiteten. Dieses grosse romantische Gedicht für Piano beginnt bekanntlich in einem Tremolo des Basses auf As. So hatte noch keine Sonate angefangen! Es ist wie ein Sonnenaufgang über dem verzauberten Walde, in dem die Aktion vor sich geht! — Die Unruhe meines Meisters war über den 1. Theil des ersten Allegro so gross geworden, dass er mich noch vor Schluss desselben mit den Worten an die Seite schob: *„Warten Sie! warten Sie! was ist das? Da muss ich selbst hinein!“* Das hat man noch nicht erlebt! — Man denke sich ein Genie wie Liszt, zwanzig Jahre alt, zum ersten Male vor einer solchen Kapital-Composition von Weber, vor der Erscheinung dieses Ritters in Goldrüstung!

Er versuchte immer wieder diesen 1. Theil in den verschiedensten Intentionen; bei der Passage (in der Dominante) in Es, am Schluss des 1. Theils, (eine Passage hat die Sonate gar nicht, einen reizenden, der Idee verwebten Klarinettgang könnte man es nennen), sagte Liszt: »Es steht *Ligato* da, ob man das nicht besser pp. staccato (piqué) machte? steht

*) Vergl. über diesen curiosen Pianisten, Lenz: Beethoven et ses trois styles, Sonate oeuvre 26, wo ich ihn zu zeichnen bemüht war.

doch auch *Leggermente* dabei.« Er experimentirte nach allen Seiten.

So war mir gegeben zu beobachten, wie *ein* Genie sich ein *anderes* ansieht und für sich verwerthet! So machten wir jedes Mal an die zwei Stunden Aufenthalt in Weber, eine absonderliche Lektion!

»Nun, und wie ist denn der 2. Theil des 1. Allegros?« fragte Liszt, und sah ihn sich an. Es schien mir rein unmöglich, dass man diesen, die thematische Durchführung in gehäuften Octaven, die sich seitenlang bekämpfen, vom Blatt lesen könnte! —

»Das ist sehr schwer«, sagte Liszt, »schwerer indess die Coda, und in diesem Schlusse das *Ganze* zusammenzufassen, hier in der Centrifugal-Figur (13. Takt vor Schluss). Die Passage (im 2. Theile, natürlich in der Haupttonart As) machen wir also nicht *Staccato*, das wäre etwas geziert (recherché), wir machen sie aber auch nicht *Ligato*, dazu ist's zu dünn, wir machen sie *Spicato;* schwimmen wir zwischen beiden Wassern« (nageons entre les deux eaux!). —

Hatte ich das Feuer und Leben, die durchgeistigte Leidenschaft im ersten Theil der Darstellung durch Liszt bewundert, so setzte mich seine siegesgewisse Ruhe und Sicherheit und wie er sich zurückzuhalten verstand, um alle Kräfte dem letzten Angriff aufzusparen, im 2. Theil in Erstaunen! — So jung und so weise! sagte ich mir und war desorientirt, absorbirt, decouragirt! —

Im *Andante* der Sonate lernte ich in den ersten 4 Takten mehr bei Liszt, als in Jahren bei meinen früheren guten Lehrern. »Diese Exposition ist zu machen, wie *Baillot* Quartett spielt, die begleitenden Stimmen sitzen in den abgehobenen Sechzehntheilen, aber Baillots Stimmen sind sehr gut, Sie dürfen es nicht schlechter machen! Sie haben eine *gute* Hand, Sie *können* es lernen; passen Sie auf, es ist nicht leicht, damit kann man Steine rühren; ich kann mir denken, wie die Klavierhusaren das abreissen! Ich werde nie vergessen, dass ich die Sonate durch *Sie* kennen lernte, nun

sollen Sie etwas durch mich kennen lernen, ich werde Ihnen Alles sagen, was ich über unser Instrument weiss.«

Die 32. Theil-Figur in der Andante im Bass (35. Takt) hört man und nur zu oft, als eine *Passage* in der linken Hand entheiligen, die Figur will *kosend* ausgesprochen sein, ein *amoroses* Violoncell-Solo soll es sein! So gab es Liszt, in furchtbarer Majestät aber, den Octavendurchbruch auf das 2. Thema in C Dur, das Henselt die „*Zehn Gebote*" nennt, eine treffliche Bezeichnung.

Wie soll ich auch nur andeuten, was Liszt aus dem *Menuetto capricioso* und Rondo der Sonate bei *erster* Bekanntschaft mit diesen genialen Sätzen machte? — Was waren nicht in seiner Behandlung das Klarinett-Solo im Trio des *Menuetto*, die Modulation dieses Sehnsuchtsrufes, die Gewinde im Rondo! —

Angesichts der Weberschen Sonaten darf man sagen, dass die Art Webers, das Instrument zu behandeln und für dasselbe zu schreiben, als Ausdruck des Instrumentes, als specifische Klaviermusik, die Beethovenschen Sonaten hinter sich lassen, nicht als Musikidee, die am Klavier zur Sprache kommt. Die Sonaten Mozarts sind Cartons zu Quartetten, die Sonaten von Beethoven symphonistische Rhapsodien, die ritterlichen Sonaten Weber's aber der glücklichste und beglückendste Ausdruck des Instruments als solches! Das Piano Weber's ist das von Quartett- wie Symphonie gleich freie, selbstständige, sich genügende, selbstbewusste Pianoforte, das der neueren Schule, das der Behandlung des Instruments durch Liszt und Chopin die Pforten öffnete.

Und ist auch nur je eine grössere Genialität in Behandlung des Klaviers erreicht worden, als in der C Dur-Sonate von Weber, seiner ersten?

Mit Staunen steht man vor diesem Werk aus dem *Jahre 1813* (in diesem beurtheilt es die grosse *Blinde*, die Allgemeine Musikalische Zeitung), ein Werk, das vielleicht noch früher entstand, das sich *dermaassen* von den vor 60 Jahren (!) herrschenden Formen des musikalischen Ge-

dankens, wie aller gesellschaftlichen und social-politischen Beziehungen und Verhältnisse im Leben emancipirte! denn wir trennen nicht das Leben von seiner Gestaltung durch die Kunst. Das Vaterhaus, der Heerd, der Hausaltar, die *häusliche Jahreszeit*, sind die Motive der Weberschen Sonate in C, mit dem Impuls der jugendlichen Seele nach dem unbekannten Lande, das hinter dem Weichbilde der bürgerlichen Geburtsstätte und seiner beengenden Marken hinausliegt! Dieser Sehnsucht leiht Weber Wörte in dem Sonatengedicht in C, eine zweite „*Glocke*".

Vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe! —

Das steht deutlich da in dem verminderten Akkord zu Anfang, durch den das Gedicht von Weber sich in's Leben stürzt.

Die Sonaten von Weber verbinden uns dem Leben, das Verhältniss von Beethoven zum Leben ist am Klavier das des Kanzelredners zur Gemeinde.

Wie Liszt gerade Weber am Klavier verherrlichte, welche Alexander-Triumphzüge er mit Weber, namentlich im *Concertstück*, durch Europa aufführte, das weiss die Welt und ferne Zeiten werden davon sprechen.

Ich komme jetzt auf einen Gedanken, auf den ich mir, verehrter Leser, allerdings seinerzeit etwas einbildete, weil ihn Niemand gehabt, weil er die absonderliche Art von Liszt, für Klavier zu schreiben, aus inneren, aus esoterischen Gründen erklärt und seinen mechanischen Schwierigkeiten das Aeusserliche und anscheinend Gesuchte nimmt.

Ich verstehe die Schreibweise von Liszt für Klavier als eine Persiflage der Standesunterschiede, Conventionen und Albernheiten in den früheren Pariser Salons, die in ihren vielfachen Erbärmlichkeiten und Kindereien ich unter drei Pariser Regierungen zu beobachten Gelegenheit hatte. Diese ohnmächtigen Pretensionen aller Art, diese Löwen geltenden Nadelstiche, unterschieden weiland Paris von Deutschland, von dem in solcher Beziehung breitathmigeren Petersburg, wo der Künstler als Kulturträger den Höchstgestellten noch ebenbürtig ist, das Verhältniss des Künstlers zum Leben

eher in das gegenseitige Extrem, wenn auch nicht immer zum Glück des Künstlers, umschlägt.

Die Schwierigkeiten in der Schreibart von Liszt sind, so zu sagen, Variationen auf das von ihm Paris aufgegebene Thema: »*Stirb* Vogel oder *friss!*« Liszt wirft den Parisern diese Schwierigkeiten in's Gesicht — *den Dank, Dame, begehr' ich nicht*, sagt er: macht mir das nach, sagt er, *wer* und *was* seid ihr? fragt er. Wer nicht in weiland Paris war, war in keiner rechten Stadt. *Dieser* Stadt — Geissel wie Schooskind — war *Liszt*. Seine Weise, schwer zu schreiben, ist auch noch ein Ausdruck seines ihm *natürlich* innewohnenden, nie erlebten Klaviermechanismus, denn es ist ein grosser Irrthum, wollte man glauben, dass ihm Jemand darin gleichkommt oder gleichkommen *könnte*, so wenig am Mechanismus an und für sich, nicht auch in seinen Anwendungen, gelegen sein mag. Man hat gesagt: lasst alle Componisten zusammenkommen und den einfachen C Dur-Accord instrumentiren, Beethoven's Accord wird Beethoven sein! Dies trifft den Kern der Sache! Es ist nicht anders mit *Liszt*; lasst alle Pianisten zusammenkommen und das Es Dur-Pianoforteconcert von Beethoven angreifen (um *dies* Beispiel zu wählen), mit dem ersten Schlag von Liszt wird man wissen, dass *er* und kein Anderer es war! *Seine* Fantasie hat keine Schwere, sie ist unkörperlich gegeben; wo Liszt erscheint, da verschwinden alle Pianisten in seinem Schlagschatten wie in einem Zaubermantel. *Liszt* ist Doctor wie *Faust* und wir Alle sind seine *Wagner!* —

Der freundliche Leser dieser Erinnerungsblätter hat somit nicht das Recht, bei unseren Beurtheilungen Anderer, zu fragen: aber *Liszt?* —

Das wollte ich feststellen. »Das ist der Humor davon,« sagt Pistol, das hiess, Liszt ist ein *Gespenst!*

Seitdem man bis Rom gehen muss, um Liszt zu *sehen*, von hören war ohnehin keine Rede; seitdem Liszt der Oeffentlichkeit den Rücken gewandt, hat man nur noch das Recht, ihn *gehört* zu *haben*, nicht ihn als Pianisten anzuführen; Liszt

ist gleichsam ein Todter, der zum Glück am Leben ist, ein Pianist ist er nicht. In seiner Persönlichkeit ist er ein Spiegelbild unserer Tage, in denen mehr geschieht, als sonst in Jahrhunderten geschah; abgesehen von aller Musikoberherrschaft, ist Liszt eine Grossintelligenz des Jahrhunderts.

Zur Erklärung und richtigen Anschauung der eigenartigen Schreibart von Liszt, aus ihm selber, aus seiner bevorzugten Natur sei noch gesagt: Die Kunst ist die ideale Wahrheit des Erdenlebens, die unkörperliche Wahrheit ist sie. Diese kann sich verschieden geben, die Schwierigkeiten in Liszt sind nichts Aeusserliches, sie sind ein Schlüssel zu seinem inneren Wesen. Werden sie nur äusserlich dargestellt, diese Schwierigkeiten, wie man nur zu oft erlebt, so bleiben sie etwas Aeusserliches, so klebt ihnen die Erdscholle an und der Geist bleibt bei'm Componisten zurück. —

II.

CHOPIN.

„*Il ne faut pas s'en nourrir, mais s'en servir comme d'une essence.*"

Pascal

Europa feierte Liszt von Madrid bis Petersburg, als wir uns 1842 in Paris wiederfanden, wo Ludwig Philipp König geworden war. Hielt das Jahr 1830 schon lange nicht mehr Wort in der Person des Bürgerkönigs, es war dennoch wieder eine grosse, bewegte Zeit, eine Ideenzeit, und Paris war Centralsonne in der Constellation Europa, durch den Einfluss, den es auf Sitte und Leben, mehr noch, durch den allgemein getheilten Glauben an seine maassgebende Bedeutsamkeit, übte. Das Leben war elegant leichtsinnig geworden, unter *Karl dem Zehnten* war es einfach corrumpirt gewesen. Damals hatte das Laster seine Livrée getragen, jetzt machte man es zur *demi-monde* mit allerlei social-autorisirten Ansprüchen, mit den acceptirten Abstufungen, Duchesse, Camélia und so weiter! Die Grisette war avancirt zur *Lorette*, eine Specifikation, die durch *Thiers*, wenn ich nicht irre, oder doch durch eine hochstehende politische Persönlichkeit der Zeit, Bürgerrecht in der Sprache erlangt hatte, nach der niedlichen Kirche *Notre Dame de Lorette*, in deren Nähe, in dem beau quartier der Stadt, diese Bruchtheile der bürgerlichen Gesellschaft zu wohnen pflegten. *Thiers* wohnte damals im Sprengel der Notre Dame de Lorette-Kirche, *Place Saint George*, im freundlichen Hôtel seiner Schwiegermutter, Madame Deaune, mit einem Gärtchen nach der Strasse. Er war von Zeit zu Zeit Minister König Ludwig Philipps, was nicht viel

sagen wollte und nie lange dauerte. Thiers glaubte damals wahrlich nicht, dass eine Revolution der Mühe werth finden würde, sein Haus der Erde gleich zu machen, er aber, der aus Marseille nach Paris gekommene kleine Advokat, auf den *Ruinen*, Präsident der Republik Frankreich sein werde. Impavidum ferient ruinae! —

George Sand war im J. 1842 bereits ganz und gar erfunden worden, die ganze Camelienlitteratur stand in Blüthe, Balzac meinte, ein elektrischer Duft ginge durch Paris, Paris sei ein *milieu*, in dem allein man leben könne.

In diesem *milieu* lebte Chopin, war aber im Augustmonat noch in der *Touraine* mit *George Sand* auf einem *château*, dessen Proportionen die Uebersetzung „*Schloss*" gewiss ausschlossen. Der Geist dieser Zeit, der Kunst- und Litteratur-Plejaden, die sie zeugte, lag überhaupt darin, mehr *scheinen* zu wollen als man *war*, und auszugeben, was man gar nicht hatte! Der Begriff „*distinguirt*" *(le distingué)* primirte und machte kaleidoskopisch die wunderbarsten Abstufungen durch. Vor dem Monat November nach Paris zurückzukehren, und hätte man sich Sommers über auch nur in Paris versteckt gehalten, das war nicht „*distingué*", und *Chopin* war sehr *distingué*, nicht etwa wie olim-Kalkbrenner als Pfau oder Silberfasan (auch schmückte ihn nicht das kleinste Ehrenlegionbändchen), sondern als ein *grosser* Künstler ob-gleich gut fashionabler Pariser, war Chopin *distingué*, a seiner leicht vornehmen Reserve, in seine[illegible]nieren, in seiner ganzen äusseren Erscheinung war [illegible]d suchte er offenbar etwas darin.

Diesmal kam ich aus Petersburg nach [illegible] aus-Riga, über Genf. Seit der Weberschen As Dur-Sonate hatte ich 14 Jahre in Petersburg zugebracht, quantum mutatus ab illo! Liszt war in Paris und soeben seinen beispiellosen Petersburger Triumphen entgangen, wo er sich vor vier tausend Personen, allein, ohne Begleitung, im Saal des Adels producirt hatte, wo die Damen der höchsten Gesellschaft ihn, nach einem solchen Triumphconcert, an der Treppe seines

Gasthauses mit Blumenguirlanden zu empfangen pflegten, wo der hohe Adel eigens ein Dampfboot mit Musikchören herstellte, um den grossen Künstler bis nach Kronstadt und weiter bis auf die Rhede des finnländischen Golfes zu geleiten, als er sich nach Deutschland einschiffte.

Mein erster Gang in Paris war zu Liszt, der in der *Rue Blanche*, nicht weit von unserer Rue Montholon aus dem Jahre 1828, wohnte. Wieder empfing mich freundlichst die gütige Mutter des grossen Künstlers, sagte mir aber nicht mehr wie damals: „ich fatiguire ihren Franz, und der sei immer „*tout chose*", wenn ich ihn mit meinen Sonaten von Weber besuche!" Die Kirche besuchte der Sohn nicht mehr so häufig, die trug er in sich, und Saint-Simonist wollte er nicht mehr werden.

Liszt selber empfing mich erst recht grossartig.

»Ich besuche Sie täglich«, war sein erstes Wort; „ich lasse Ihnen einen Flügel von Erard hinstellen, Sie wohnen so gut, in der Nähe von Schlesinger, wo man oft ist; am Instrument wollen wir uns der alten Zeiten erinnern, besonders der Sonaten von Weber, die führen Sie ja wohl mit sich?«

»In demselben Exemplar mit Ihren Anmerkungen, die ich wie ein Heiligthum bewahre, aber ich möchte gern etwas Chopin« —

»Was Sie wollen, studieren wir; bilden Sie sich nur nicht ein, zahlen zu dürfen; für einen *Preis* gebe ich nicht Lektion, ich besuche einen Freund, eine Tasse Kaffee aus dem Hôtel, das ist Alles. Ich komme alle Tage, Punkt 2 Uhr, und wir verabreden Mittag und Abend, den ganzen Morgen müssen Sie am Instrument sitzen, ich schicke Ihnen das Beste, ich werde es selbst bei Erard aussuchen.«

Das waren unvergessliche Vormittage! Liszt verfehlte selten die Stunde, das war die „*politesse du Roi*". Stand er in der Thür meiner Gasthausnummer, den Hut auf dem Kopf, ein elegantes Stöckchen von *Verdier* in der Hand, mit

dem geistreichen, sprechenden Gesicht mich anlächelnd — ich glaubte, ich wäre König geworden in Paris! —

Einmal spielte ich ihm nach seinem Sinne das von ihm gesetzte Ständchen von Franz Schubert. »Geben Sie einen Bleistift,« sagte er, und schrieb hinein: comme *naturaliste*, parfait, mit Franz List, zur schlängelnden Unterschrift.

„*Wie, Naturalist?*“ entgegnete ich, „wenn ich *Sie* zum Lehrer gehabt?“

„Nun ja! Sie spielen's sehr gut, herzlich, sehr herzlich spielen Sie's und ganz tadellos, aber nicht als Virtuose und nur ein solcher, und wie Wenige unter ihnen, können die Coda geben, wie *ich's will!* Das ist verdammt (diablement) schwer; nicht in den Noten, in dem ganzen Zusammenhang und im Virtuosenausdruk. Das wollte ich sagen.“

Wir kamen an die Polacca in E Dur von Weber.

„Das ist wieder Virtuosenarbeit“, sagte er, „Sie spielen's ganz gut, aber Sie können mit der Kraft nicht reichen, man muss da den Teufel im Leibe haben.“

Ich spielte das Trio, das mondbeschienene.

„Das spielen Sie *schön*“, sagte Liszt lebhaft, „sehen Sie, das ist vollkommen, geben Sie Bleistift“, und er schrieb hinein: »ceci est parfait», sehen Sie, das ist die Medizin für den Schubert. Wer hat Sie denn den Fingersatz gelehrt? diesen Wechsel von Daumen und Zweiten und umgekehrt (auf der punktirten Mittelstimme, auf h und e)? Der ist nicht von Ihnen, der ist gut, aber etwas häcklig ist er, man kann sich accrochiren, von wem ist er denn, der Fingersatz?“

„Von *Moscheles* in London: Damals, *nach* Ihnen, 1829!“ —

„Ei! ei! war *der* so klug in *Weber?* — Nun, *ich* werde Ihnen also die Polacca spielen, es wird besser sein.“ Als er die Wendeltreppe im Hôtel hinabstieg, zu der ich ihn stets bis zum Hof begleitete, sagte er noch mehrmals auf der Treppe: „famos war das Trio, ganz famos! Das hatten Sie nicht geübt, nicht wahr? Das ist sehr schwer, in

dieser Kantilene, das erlebt man nicht an den sogenannten *starken* Schülern, und hier in Paris nun schon gar nicht, also immer Weber, das ist Ihr *natürlicher Boden!*"

Ich war glücklich, hielt mich für etwas, für einen foudre de guerre au Piano! Ist doch die Einbildung das Glück! Es waren seelige Tage, diese Tage im Weber-Bündniss mit Liszt! —

Seitdem hat Liszt den geistreichen Gedanken gehabt, die ernste, sprechende Introduktion aus der ersten, unbedeutenden Polacca von Weber in Es Dur, der zweiten, der herrlichen Ahnfrau der Gattung, der Polacca in E Dur anzubauen, das Ganze für Piano und *Orchester* zu gestalten und dem Bravour-Repertoir als unschätzbares Geschenk zu verehren. Die von Liszt dem Stücke, von der Weberschen Introduktion, bis zur Weber'schen Polacca, hinzukomponirte Brücke, ist das Geistreichste und Geschmackvollste, was man sich zu denken vermag; es ist wie ein *Gesicht* in romantischem Schimmer! Das ist Titaniens Wald unter *anderen* Bäumen! Das ist unnachahmlich gefühlt! Dazu hätte *Chopin* geweint! — So hoch flog er nicht! — Bis an die Romantik kam er nicht! — Poetisch *materiell* blieb er, gefangen sass er in der glänzend *materiellen* Atmosphäre von Paris, in dessen conventionellen Satzungen, in dessen kleidenster Toilette! —

Eines Morgens sagte Liszt: „Gehen wir spazieren, es ist schönes Wetter, aber was haben Sie denn *da* für einen Ueberzieher?"

„Den nahm ich mir in Hamburg, eine Art Tigerfell in braunem Sammt, schloss gut, gefiel mir."

„In Paris machen Sie damit Aufsehen, *ich* bin in Paris der *einzige* Mensch, der Ihnen in diesem hanseatischen Fell den Arm geben kann; kommen Sie. Wir essen Maccaroni bei Broschi, der Grand Opéra gegenüber, wo Rossini hinkommt, wir setzen uns an seinen Tisch." Als wir über die Boulevards gingen und die Menschen uns so neugierig ansahen und nachsahen, verstand ich die Worte von Liszt,

wie nur er sich mit einem Menschen in einem Paletot dieser Art zu zeigen vermöge. *Chopin* hätte es nicht gethan! Das hätte der Sand missfallen können! So sonderbar, so modenäffig, so klein war das grosse Paris und wird es bleiben.

Die Weber'sche As-dur Sonate kam, post tot errores, an die Reihe. „Sehr gut, sehr gut", sagte Liszt im Rondo, unter Anderem, „aber noch zu wenig von der kleinen Gräfin B** in Petersburg, der sprechende Fuss fehlt." Er spielte den Fuss; ich studirte und trat ihm wieder mit dem Rondo unter die Falkenaugen. „Nun! so ist's recht", sagte er, „der Fuss ist da, aber wo ist der Schuh?" — Er spielte den Schuh.

So musste er immer etwas sagen und thun, und hatte jederzeit Recht. Es war die Stelle im Rondo (24^ter^ und folg. Takte) mit der im Bass schlängelnden Skala in F-moll. Liszt hat's längst in Rom vergessen. Ich werd's behalten.

In den Mazurken von *Chopin*, in B-dur und A-moll op. 7, lernte ich viel Klavierspiel im Allgemeinen bei Liszt. In beiden Stücken notirte er bedeutsame kleine Varianten und nahm die Sache sehr streng, namentlich den scheinbar so leichten Bass im Maggiore der A-moll Mazurka. Was hat er sich da für Mühe mit mir gegeben! „Nur ein Esel kann glauben, dass das leicht ist", sagte er, „an diesen *Verbindungen* erkennt sich der Virtuose! Spielen Sie *Chopin* das *so* vor, er wird etwas merken; es wird ihn freuen. Diese dummen französischen Ausgaben verhunzen Alles in ihm, diese »*Bogen*« müssen *so* im Bass ziehen!" —

„Wenn Sie *ihm* das *so* vorspielen, so wird er Ihnen Lektion geben, Sie müssen nur die Courage haben dies zu thun", schloss Liszt.

Es war bereits October und *Chopin* noch immer so *distingué*, dass er nicht in Paris war. Da sagte Liszt eines Morgens mit liebenswürdigster Theilnahme an mir: „Nun, *er* kommt, ich hab's erfahren, wenn ihn nur die Sand loslässt!" Ich sagte: „Wenn *er* nur »*Indiana*« losliesse!" „Das thut er nicht", meinte Liszt, „das kenn' ich. Ist er hier, so bring' ich

ihn gleich zu Ihnen, der Erard steht einmal bei Ihnen, wir spielen dann von ungefähr die vierhändige Sonate von Onslow (F-moll), auf die Sie so versessen sind, wie wir bereits einmal öffentlich in Paris thaten, es war curios (curieux) genug, *Chopin* spielte die Oberstimme, *ich* wollte es so, er wird's gern wieder thun; Sie müssen die Sonate haben, nehmen Sie das bei Schlesinger, suchen Sie die Leipziger Edition zu bekommen, die ist korrekt. Auf diese Weise bekommen Sie am Leichtesten Lektion bei ihm, es macht sich von selbst, besonders jetzt im Anfang der Saison. Sie glauben gar nicht, wie schwer das ist, da kennen Sie noch gar nicht Paris! bei mir, zum Beispiel, nun da ist's gar nicht, aber schwer, schwer ist's bei *Chopin!* Wie Viele haben die Reise nach Paris gemacht und bekamen ihn nicht zu sehen!« —

Seitdem ich hoffen durfte, *Liszt* und *Chopin* bei mir zu hören, trug mich die Luft in Paris, vor Musikhandlungen grüsste man mich, bei Schlesinger bot man mir jedesmal einen Stuhl. Ich war mit Liszt *vorbeigegangen*. Bei Schlesinger begegnete ich Berlioz, er verstand wenig von Klaviermusik und sah im blauen Frack mit Metallknöpfen und der wohlverdienten Ehrenlegion aus, wie ein musikalischer *Robert Macaire*, ein Charakter, den Frédéric *Lemaitre* im Theater der *Porte Saint-Martin* vortrefflich darstellte. *Berlioz* nannte Liszt, *le cher sublime*, das fand man sehr *spirituel*, man war damals noch regelmässig erstaunt, wo immer Jemand über den Zaun der Sprache kletterte. Als ich Berlioz in Petersburg 1868 wiedersah, nach dem Verluste seines Sohnes, seines ganzen Glückes, da kam er mir vor wie der Vicar of Wakefield auf einem Begräbniss; da war er nicht mehr gut zu sprechen auf Liszt, da hielt er die B-dur-Symphonie von Beethoven für die schönste! da lag der arme leidende Mann immer auf dem Rücken im Palais der Grossfürstin Helena, wo er wohnte; da las ich ihm meine Berichte über die von ihm dirigirten Concerte der, unter dem Patronat der Grossfürstin bestehenden, Russischen Musikalischen Gesellschaft an seinem Bette vor, da liess er mir beim Abschied

sein Lichtbild mit der Inschrift: «à l'homme qui a sû aimer et admirer!! son frère dévoué, Hector Berlioz.» Berlioz war unglücklicher wie König Lear! —

Der Oktober war da, aber *Chopin* noch immer nicht! — Mit Mühe und Opfern erlangte ich Verlängerung meines Urlaubs aus Petersburg, wartete unverdrossen und war so fleissig am Erard, wie möglich. Ich erinnere mich sehr wohl in jedem Cabriolet, das ich mit Halsbrechen bestieg, um das famose Milieu *mit elektrischem Duft* in allen Richtungen zu bestreichen und gründlich kennen zu lernen, fortwährend, noch auf dem das Fuhrwerk schliessenden *Deckel*, die Volate geübt zu haben, die mir Liszt in der B-dur-Mazurka von Chopin notirt hatte, um die rechte Hand im *Wurf* zu erhalten. Es handelte sich darum, statt von f auf f (eine Octave tiefer) in das Thema zurückzugehen, zwei Octaven *höher* zu gehen und dann in die tiefere Octave zurückzufallen, d. h. in Triolen, 12 f zu nehmen und sich doch nicht zu versäumen! Unter Liszt's Händen war das eine Rakete mit einer Sternschnuppe, in der Reprise des Themas! Ich führe das an, um den Adepten zu warnen, sich je einzubilden, so etwas nachmachen zu können. Naive Verirrungen, die vom Wege abführen, in denen man sich komischer vorkommen sollte, als wenn man als Deutscher Französisch spricht, wie Göthe meint.

Eines Abends besuchte mich Liszt mit dem vortrefflichen Pianisten *Hiller* und dem bekannten Violinvirtuosen *Ernst*. Bei mir stand das gute Instrument, und Musikalien waren zur Hand. Liszt spielte mit Hiller die Freischützouvertüre, und Ernst geigte dazu nach Kräften. Das war den Herren so über Mittag eingefallen und Ernst hatte sein Instrument gleich mitgebracht. Es war eine merkwürdige Aufführung. Die Herren blieben den Abend und machten noch allerlei *Jux*, wie Liszt sich ausdrückte. „Wo wohnt *Cramer?*" fragte ich. »Der hat eine Pianofort-Lancaster-Schule angelegt«, entgegnete Liszt, »den können Sie nicht sehen, der ist nie in der Stadt, der wohnt in der Vorstadt der Batignolles!« Cramer, in London Millionair geworden, spekulirte bei einem

Banquier, verlor Alles, ist in England Engländer geworden und nun nach Paris gekommen, wo es ihm nicht gefällt. »Cramer ist ein Siebziger, den lassen Sie in Ruhe«, schloss Liszt, »von dem haben Sie auch nichts zu lernen, da Sie mich haben«.

Ich liess Cramer nicht in Ruhe; er war mir heilig, venerabilis Beda! — Ich hatte ihn 1829 in London in den Argyle-Rooms-Concerten vortrefflich das Klavier-Quartett von Mozart in Es Dur spielen gehört, mit *Lindley*, dem englischen Violoncellisten, und Franz Cramer in der Violinstimme, dem Bruder von Jean Baptiste. Ich schrieb Cramer in Erinnerung dessen einen devoten Brief; der Graf Wielhorsky war ihm in Rom begegnet und hatte mir viel von ihm erzählt. Das waren Anknüpfungspunkte. Der Verfasser der weltbekannten Etüden, dieses Gesangbuches für unconfirmirte Pianisten, *Kirchenvater* Cramer, antwortete mir und versprach zu kommen. Nun sagte ich mir: ein *englisches* Diner bestellen, alle Schüsseln auf einmal aufgetragen, den besten Portwein und *alle seine Werke* auf dem Tisch! *Sämmtliche Werke*, ein ungeheurer Stoss Noten, gab Schlesinger her. Sie mussten lange vom fingerdicken Staube gereinigt werden, waren aber vollständig. Ein ganzes Menschenleben! —

Um ein englisches Essen und Portwein ersten Ranges zu beschaffen, fuhr ich einen ganzen Tag umher. Ein so sonderbarer Ort ist Paris. Paris will eben nur sich selbst kennen.

Leider hatte Liszt Paris bereits verlassen. Er hätte mir nicht abgeschlagen, Kirchenvater Cramer aus dem Stoss vorzuspielen. Das wäre noch etwas gewesen! —

Cramer erschien mit dem Schlage sieben, früher sei er mit der *Schule (!)* nicht fertig, hatte er geschrieben. Ich wollte meinen Augen nicht trauen! Von Jugend auf stand Cramer in einem Heiligenschrein in Riga und jetzt stand er leiblich vor mir! Ich küsste ihm mit Gewalt die Hand. Er war betreten. Mir schien es in der Ordnung. »Nur das vermag ich Ihnen zu bieten,« sagte ich, und führte ihn an den Thurm seiner sämmtlichen Werke.

»Ist das Alles von mir?« seufzte er, »hab' ich das Alles geschrieben? Wer kennt das *jetzt?* aber es freut mich, es freut mich sehr« — er schüttelte mir *Englisch* die Hand. Wir sprachen Französisch, Englisch schien mir nicht am Platz, Cramer hätte denn angefangen, und von Deutsch ist in Paris nicht die Rede, das Pariserische dringt einmal in alle Spalten des Lebens; Wasser filtrirt! —

Nun wurde aufgetragen. Alles Englisch, Teller, Gläser. Er sah es gleich. »Leben Sie Englisch?« fragte er. »Es ist eine kleine Aufmerksamkeit gegen Sie!« Es schien ihn zu freuen. »Es gab eine Zeit, wo ich solchen Wein trank«, sagte er, wie er den Portwein kostete, »aber wo haben Sie ihn *hier* gefunden? *Aux trois têtes de Mores*, es soll der einzige Ort in Paris sein, wo man guten Porto findet.«

»Man hat mir davon erzählt, es ist ein amerikanisches Geschäft, sonderbare Stadt, dieses Paris, nicht wahr? Ich liebe es nicht, ich hätte besser gethan, nach Deutschland zu gehen, aber das Klima hier thut mir wohl, ich bin schon mehrere Jahre da und zu alt, um weiter zu gehen.«

Cramer war wortkarg und antwortete immer ruhig, bedacht, Moderato. Als ich ihn nach *Chopin* fragte, sagte er: »Ich versteh' ihn nicht, er spielt aber schön und correct, o! sehr correct, er lässt sich nicht gehen wie die anderen jungen Leute, aber ich versteh' ihn nicht; Liszt ist ein *Phänomen*, der spielt auch nicht immer seine eigenen Compositionen; ich verstehe nicht die neue Musik.«

Die Stimmung bei Tisch war eine gedrückte, warum? Cramer schien mir zu sehr der Vergangenheit anzugehören, als dass ihn die Gegenwart interessiren könnte, auch kam ich mir ihm gegenüber gar zu unbedeutend und jung vor mit meinen damaligen 33 Jahren! — Nach Tisch indess wurde Cramer gesprächiger, ich machte eine Diversion an den Erard und bat ihn, mir zu erlauben, ihm seine 3 ersten Etüden vorspielen zu dürfen. Er setzte sich auf's freundlichste zu mir. So nahm ich also de facto, Lection bei J. B. Cramer! — Das hätte ich mir in der Jugend nicht träumen lassen!

Schon *Vehrstaedt* in Genf spielte die Etüden als *Repertoir;* ich hatte sie bei ihm studiert, die dritte in D Dur, mit einem intriguirten Fingersatz, Alles abgebunden, in voller Cantilene, als Gebet, als Schlummerlied, wie man will.

Cramer sagte: »Von mir haben Sie nichts zu lernen. Das sind Uebungen, spielen Sie denn diese Sachen zum *Vergnügen?*«

»Gewiss!« Ich schlug die Etüde in F mit der Achteltriolenfigur auf — »sehen Sie! welche Pastorale!« — Ich sprach von *Henselt* in Petersburg, der in den Etüden ganz lebe. Es schien ihn zu freuen.

Auf meine Bitte spielte Cramer die 3 ersten Etüden. Es war trocken, hölzern, rauh, ohne Cantilene in der dritten, in D Dur, aber abgerundet und magistral. Der Eindruck, den ich empfing, war ein peinlicher, ein äusserst peinlicher! — War das Cramer? Hatte der grosse Mann so lange gelebt, um so weit hinter der Gegenwart zurück zu bleiben? Ich that das Mögliche, um meine Enttäuschung nicht durchblicken zu lassen, war aber vollständig desorientirt und wusste nicht, was ich sagen sollte; ich fragte ihn, ob er ein *absolutes Legato* in jener 3. Etüde etwa nicht indizirt fände? — Er hatte die Gruppen in der Oberstimme „*abgesäbelt*", nicht einmal die Bassfortschreitungen unterbunden, ich wollte Ohren und Augen nicht trauen! —

»*Wir* waren nicht so *ängstlich*,« antwortete Cramer, »wir legten nicht so viel hinein, das sind Uebungen; *Eure* Accente und Intentionen hab' ich nicht, *Clementi* spielte ebenso seinen *Gradus ad Parnassum*, wir verstanden es nicht besser und schöner wie *Field*, der ein Schüler von Clementi war, hat Niemand auf dem Klavier gesungen; mein Vorbild war Mozart, schöner hat Niemand componirt! Jetzt bin ich vergessen und ein armer Elementarlehrer, in einer Vorstadt von Paris, wo sie die Etüden von *Bertini* spielen, ich selbst muss in den Etüden von *Bertini* lehren! Sie können's hören, wenn Sie wollen, acht Pianos auf einmal!« —

Ich sprach von *Hummel*, von dessen Cramer gewidmeten

Pianofortetrio in E-Dur, ich meinte, das Thema des 1. Satzes sei schön, es werde aber nichts daraus, es kämen nur glatte Passagen.

»Nach Mozart ist *Hummel* der grösste Componist für Klavier«, sagte Cramer, »den hat *Niemand* übertroffen.« Ich wusste, dass man Cramer nicht mit *Beethoven* kommen konnte und um so viel weniger mit *Weber*. Ich hatte alle meine Musikalien entfernt, Alles im Zimmer war J. B. Cramer. Ich zog seine vierhändige Sonate in G-Dur hervor (mit dem Adagio in C). Die hatte ich so gern in meiner glücklichen Jugend, mit meinem Lebensfreunde *Dingelstaedt* gespielt! Cramer wunderte sich, dass ich sie kannte, musste sich erst auf die Sonate besinnen, spielte den Bass rauh und plump, dass mir nur die Ehre blieb, neben dem Componisten gesessen zu haben! Eine so grosse Enttäuschung erfuhr ich mit einem Künstler von so grossem Namen nur noch einmal im Leben, mit Ferdinand Ries, dem Schüler von Beethoven in Frankfurt am Main im Sommer 1827. Ries war ein Holzhacker am Pianoforte.

Cramer hatte eine gedrungene Gestalt, mit vollem, geröthetem Gesicht, dunkelen, braunen Augen; er hatte ein englisches Ansehen, englische Manieren; für sein hohes Alter war er äusserst rüstig. »Ich bin gut *zu Fuss*«, sagte er, »von den Batignolles komm' ich zu Fuss nach Paris.« Er blieb bis spät Abends, suchte selbst Eins und das Andere aus seinen ältesten Compositionen heraus und spielte Sätze aus denselben. »Das hab' ich ja gar nicht mehr! Das kenn' ich ja gar nicht mehr!« waren seine Worte dabei. Mit der *höchsten Ehrfurcht* hörte ich ihm zu, mit seiner Behandlung des Klaviers konnte ich mich nicht befreunden. Es war abstossend. Beim Abschied sagte Cramer: »Empfangen Sie den Segen eines alten Mannes, ich verdanke Ihnen einen Abend, wie ich nicht mehr zu erleben glaubte, möge Ihnen das Glück bringen, ich wünsche es aufrichtig; also noch nicht ganz vergessen bin ich, sagen Sie?« —

»Der grosse Virtuose *Henselt* spielt Ihre Etüden als *Re-*

portoire in Petersburg; in meiner Vaterstadt Riga liegen die Etüden auf jedem Klavier, die werden *nie vergehen*, die *allein* sind dem *„wohl temporirten Klavier“* zur Seite zu stellen als ein *Buch der Weisheit*, die sind nie erreicht worden, die können, wie das Werk von Bach, nie beseitigt werden!«

Ich sprach von Herzen! Dass Cramer bei mir gewesen, hatte ich Mühe, habe ich noch Mühe, zu glauben. Der verdiente Mann starb wenige Jahre später in Dürftigkeit, von Allen vergessen! Das wäre in Deutschland nicht der Fall gewesen! In seinen Etüden ist Cramer ein Dichter.

Unterdessen war *Meyerbeer* nach Paris gekommen und schrieb dort an seiner neuen Oper, deren Namen er nicht aussprechen wollte. Es war die *Afrikanerin*. Seine Ankunft war ein Ereigniss in Paris.

Liszt hatte mir für Chopin seine Visitenkarte mit folgenden Worten auf derselben gelassen: *„Laissez passer, Franz Liszt.“* *„Das* geben Sie bei Chopin ab“, hatte er hinzugesetzt, „ohne ein *laissez passer* würden Sie ihn am Ende gar nicht sehen; das ist so Sitte bei Schriftstellern und Künstlern ersten Ranges, wir können unsere Zeit nicht verlieren. Gehen Sie gegen 2 Uhr in die *Cité d'Orléans*, wo er wohnt, da wohnt auch die *Sand*, die *Viardot*, *Dantan* (der berühmte Karikaturist, der Liszt am Klavier mit 4 Händen dargestellt hatte). Abends kommt diese Gesellschaft dort bei einer spanischen Gräfin, einer politischen réfugiée, zusammen. Vielleicht nimmt Sie Chopin einmal mit. Ersuchen Sie ihn aber nicht, Sie der *Sand* vorzustellen. Er ist scheu« (ombrageux).

»Ihre Courage hat er nicht?«

»Nein! die hat er nicht, pauvre Frédéric!« —

Endlich konnte ich zu *Chopin* fahren! Die Cité d'Orléans war ein Neubau in grossen Proportionen, mit einem geräumigen Hof, das erste Unternehmen dieser Art; ein Complex von Wohnungen nach Nummern, und mit einem Namen *(Cité)* sind die Pariser jederzeit bei der Hand. Die *Cité* lag hinter der Rue de Provence, im *beau quartier* von Paris.

Es sah da vornehm aus, und darauf kam und kommt Alles in Paris an! —

Ich gab die Karte von Liszt dem Diener im Vorzimmer. Eine männliche Dienstperson ist ein Luxusartikel in Paris, eine rarissima avis bei einem Künstler. Der Diener sagte, Monsieur Chopin sei gar nicht in Paris. Ich liess mich nicht irre machen und wiederholte: »Ueberreichen Sie die Karte, das Uebrige ist meine Sache.« Mit der Karte in der Hand trat mir bald Chopin entgegen — ein junger Mann mittlerer Statur, schlank, hager, mit abgehärmtem, sprechendem Gesicht und feinster Pariser Tournüre, stand vor mir. Einer so natürlich eleganten, gewinnenden Erscheinung bin ich kaum wieder begegnet. Chopin nöthigte mich nicht zum Sitzen, ich stand wie vor einem regierenden Herrn. — »Was wünschen Sie? ein Schüler von Liszt, ein Künstler?«

»Ein Freund von Liszt — ich wünschte das Glück zu haben, Ihre Mazurken, die ich für eine Litteratur ansehe, mit Ihnen kennen zu lernen — ich habe einige derselben bereits mit Liszt« — ich fühlte unvorsichtig gewesen zu sein, aber es war zu spät —

»So?« sprach *Chopin* gedehnt, aber im artigsten Tone — »wozu brauchen Sie denn mich? Spielen Sie mir, ich bitte, was Sie mit Liszt gespielt, ich habe noch einige Minuten« — er zog eine elegante, kleine Uhr aus der Tasche — »ich war im Ausgehen, ich hatte meine Thür verboten, entschuldigen Sie!«

Wie vor 13 Jahren bei Liszt, fühlte ich mich in der peinlichsten Lage. Also ein Examen? *Nach* Liszt durfte ich mich aber nicht mehr fürchten und ich kam aus Petersburg — ich ging ohne Weiteres an den Flügel und öffnete ihn, als ob ich zu Hause wäre. Es war ein *Pleyel;* man hatte mir gesagt, dass *Chopin* kein anderes Instrumet spiele. Es waren dies die leichtgehenden der Pariser Fabrikation. Ich gab einen einzigen Akkord an, bevor ich mich setzte, um die *Furt* (le gué sagte ich) zu erkennen. Dies und das Wort (le mot!) schienen *Chopin* zu gefallen, er lächelte,

stützte sich fatiguirt auf's Instrument und sah mir mit seinen klugen Augen gerade in's Gesicht. Ich wagte nur einen Blick auf ihn zu werfen und schlug herzhaft die B Dur-Mazurka an, die typische, zu der mir Liszt Varianten notirt hatte.

Ich kam gut durch, und die Volata durch zwei Octaven gelang wie noch nie, das Instrument ging eben leichter als der Erard bei mir.

Chopin flüsterte verbindlichst: »Der *trait* ist nicht von Ihnen, nicht wahr? den hat *er* Ihnen gezeigt — *er* muss auch an Alles seine Hand legen; nun! er darf's, er spielt vor *Tausenden*, ich selten vor *Einem!* Nun, es ist gut, ich gebe Ihnen Lektion, aber nur zwei Mal die Woche, es ist mein höchstes Maass; es wird mir schwer, ¾ Stunden zu finden.« Er sah wieder nach der Uhr. »Was *lesen* Sie denn? womit beschäftigen Sie sich überhaupt?« Das war eine Frage, auf die ich gut präparirt war: »George Sand und Jean Jacques ziehe ich allen Schriftstellern vor«, sagte ich zu rasch, — er lächelte, er war bildschön in diesem Augenblick. —

»Das hat Ihnen Liszt gesagt — ich sehe, Sie sind eingeweiht, desto besser. Seien Sie nur präcise, es geht bei mir nach der Uhr, mein Haus ist ein Taubenhaus (un pigeonnier)! Ich sehe schon, wir werden uns näher treten, eine Empfehlung von Liszt will etwas sagen, Sie sind der erste Schüler, den er mir empfiehlt; wir sind Freunde, wir waren Kameraden.«

Ich kam immer lange vor meiner Stunde und wartete. Eine Dame nach der Anderen kam da heraus. Eine schöner wie die Andere, einmal Fräulein Laure Duperré, die Tochter des Admirals, sie begleitete *Chopin* bis an die Treppe, die war die Schönste und wie eine Palme gewachsen, der hat Chopin zwei seiner bedeutsamsten Notturnos dedicirt (in C Moll und Fis Moll, op. 48), die war zur Zeit seine Lieblingsschülerin. Im Vorzimmer traf ich oft den kleinen, leider früh verstorbenen *Filtsch*, erst 13 Jahr alt, ein Ungar und

ein Genie. *Der* verstand's, *der* spielte *Chopin!* — Von *Filtsch* hatte List in meiner Gegenwart auf einer Soirée bei der Gräfin d'Agoult gesagt: »Wenn der Kleine auf Reisen geht, mach' ich die Bude zu« (quand le petit voyagera, je fermerai boutique). Auf *Filtsch* war ich eifersüchtig, *Chopin* hatte nur Augen für ihn, er studirte mit *Chopin* das Scherzo in BMoll (op. 31); mir hatte Chopin das Stück rund *abgeschlagen* und gesagt, das sei zu schwer für mich (auch Recht gehabt), aber *dabei sein* liess er mich, wenn sie es spielten, und so habe ich das reizende Stück in höchster Vollkommenheit oft gehört. *Filtsch* spielte auch noch das EMoll-Concert, Chopin begleitete auf einem zweiten Piano und behauptete: der Kleine spiele es besser als er selbst. Ich glaubte es nicht. Aber *so* war er! Die physische Kraft fehlte ihm, seine Grazie und Eleganz blieben unerreicht, und wenn er eine Verzierung machte, so war es immer die Apotheose des Geschmacks. Nur in früheren Jahren hatte *Chopin* Concerte gegeben und sich seine Stellung in Paris an der Seite von Liszt erobert. Das will viel sagen! — Jetzt spielte er nur einmal jährlich, halb öffentlich, in einem gewählten Zirkel seiner Schüler und Anhänger, unter der Blüthe der höchsten Gesellschaft, die im Voraus die Billette nahm und unter sich vertheilte, wie er mir erzählte.

»Studieren Sie, wenn der Concerttag kommt?« fragte ich ihn.

»Es ist eine schreckliche Zeit für mich; ich liebe nicht die Oeffentlichkeit, aber es gehört zu meiner Stellung. Vierzehn Tage schliesse ich mich ein und spiele *Bach*. Das ist meine Vorbereitung, ich übe nicht meine Compositionen.«

Chopin war der Phönix der Pianofortintimität, in seinen Notturnos und Mazurken unerreicht, geradezu fabelhaft. Seine Mazurken, das waren die Lieder von *Heinrich Heine* am Klavier! — Als ich ihm das sagte, spielte er zerstreut mit der Kette an der kleinen Uhr, die er bei der Lektion immer auf's Piano legte, um nicht die $^3/_4$ Stunden zu überschreiten, die so schnell verliefen! »Ja! Sie verstehen mich«,

sagte er, »auch höre ich Ihnen gerne zu, wenn Sie etwas von mir das *erste* Mal spielen, dann *geben Sie mir Ideen*; präpariren Sie, so ist es nicht mehr dasselbe, dann wird's dürftig« (médiocre).

»Liszt hat mir dasselbe gesagt«, entschlüpfte mir.

»*Dann* wu[illegible]ere ich mich nicht, dass Sie mir Recht geben«, war die pikante und pikirte Antwort. In Liszt wie in Chopin lagen solche Stiche, man musste vorsichtig mit ihnen sein, in der Reizbarkeit waren sie Ultrafranzosen.

„Von den Mazurken hat Liszt gesagt, vor jede müsse man einen neuen Pianisten ersten Ranges anspannen« (atteler).

»Lisst hat immer Recht«, antwortete mir Chopin, »glauben Sie etwa, dass *ich* mir in meinen Mazurken genüge? Niemals! ein paar Male ist's mir begegnet, in jenem alljährigen Concert, wo ich durch die Stimmung des Saales gehoben war, nur da muss man mich hören, einmal im Jahr, der Rest ist Arbeit! — Da ist die *Valse mélancolique* — sehen Sie, die werden Sie im Leben nicht spielen, aber weil Sie das Stück gut verstehen, will ich Ihnen etwas hineinschreiben.« *) Ein Autograph von Chopin ist selten; er schrieb keinen Brief, kein Billet: »George Sand«, hörte man ihn sagen, »schreibe so schön, dass man kein Recht zum Schreiben habe!« So weit ging er! so war er! Wie gerne täuscht sich das Genie dem Weibe gegenüber! Wie viel höher stand Chopin! Chopin wird man spielen, wenn man keine Zeile von George Sand mehr lesen wird. Was hätte diese in Frankreich so überschätzte Frau Unvergängliches geschrieben? Aber die Pindarischen Siegeshymnen Chopin's, die Polacca in As Dur (um nur diese zu nennen) sind unvergänglich; sie gehören auf immer der besten Litteratur

*) Valse mélancolique, 8. Takt, da steht in der Oberstimme d (Viertel) d gis (Viertel) zu dem ersten d; nehme man gis und c, zu d und gis aber h, dadurch entsteht ein Schluss (eine Stimme). Es ist schön, bei den Wiederholungen der Stelle zu wiederholen. —

des Klaviers an, die Werke der Sand aber dem Verfall der Sitten, der Kehrseite guter Litteratur. *Chopin* war verblendet, von vornherein eingenommen für die Giftpflanze, vielleicht weil er nur einseitig litterarisch gebildet war, nicht, wie Liszt, universell. Es ist einmal *so*, und der englische Richter hatte Recht, der bei jedem Kriminalfall die Frage stellte: »Wo ist das Frauenzimmer? ich sehe nicht das Frauenzimmer!« —

Mit *Chopin* ging ich um, wie mit einem Frauenzimmer, dem man durchaus gefallen will, mit *Liszt* ging nicht *ich* um — der ging mit mir um und wenn's ihm gerade einfiel. *Chopin* sagte mir in einer vertrauteren Stunde: »Ich tadele nur *eins* an Ihnen, dass Sie ein Russe sind!« Das hätte Liszt nie gesagt, das war einseitig, beschränkt, aber ein Schlüssel zu seinem Wesen. Er hat es mir oft indirekt abgebeten, er sagte einmal: »Ja! wenn man *so* Beethoven, Weber kennt! Das kann kein Franzose!«

Als ich ihn fragte: »Könnten wir nicht zu *Duperré* gehen?« antwortete er: »Ah! *die* hat Ihnen gefallen! ich *introducire Niemanden!* von der haben Sie nichts zu lernen, Sie spielen meine Sachen „*Weberisch*" und haben etwas von Liszt gelernt. Das hätte Liszt nicht gesagt, der hätte gesagt: »Wann wollen Sie gehen?« — Freilich setzte Chopin entschuldigend hinzu: »In diesen Tagen spiele ich russischen Damen die As Dur-Sonate von Beethoven (op. 26), ich hab's versprochen; ich bitte Sie mitzufahren, es wird mir angenehm sein, wenn Sie dabei sind. Die Damen schicken mir die Equipage, wir werden wie die Fürsten (en princes) fahren.«

Equipage spielte eine grosse Rolle in diesem sonderbaren Paris; auch noch in *diesen* Kreisen! —

Die russischen Damen waren die ideal schöne Baronin Krüdner und ihe graziöse Freundin, die Gräfin Schérémetjew; denen war ich in Petersburg wohl bekannt geworden; die fehlten nie in den Sonntag-Matinées bei *Henselt*, bei musikalischen Gelegenheiten im Hause der Grafen Wielhorski.

Als wir über die Linie der Boulevards zu ihnen fuhren,

»sprach ich Chopin von *Henselt*. — »Der möchte Sie gern hören!« »Ich ihn nicht weniger gern!« antwortete herzlich Chopin. »Wird er denn nicht einmal kommen?« — Immer musste man kommen, *sie* kamen nicht, die Pariser! —

Die talentvolle Tochter der Baronin war Schülerin von Chopin, auch die junge Fürstin *Tchernischew*, Tochter des russischen Kriegsministers war es damals, der Chopin das Prélude in CisMoll op. 45 dedicirt hat.

Als wir so über die Boulevards fuhren, in der schönen Muschel einer Petersburger Kalesche mit Livrée-Diener, den mich Chopin bemerken lies, dachte ich: »Das kommt auch nicht wieder, dass so der erste und letzte musikalische Buchstaben beisammen sitzen in der schönen Sonne im schönen Paris!

Chopin war abgeholt worden, um die Beethovensche Sonate zu spielen (den Variationen-Satz).

Wie spielte nun Chopin in op. 26 von Beethoven? Schön spielte er, aber nicht so schön wie seine Sachen, nicht packend, nicht en relief, nicht als von Variation zu Variation gesteigerten Roman. Mezza voce säuselte er, aber unvergleichlich in der Cantilene, unendlich vollendet in den Zusammenhängen der Satzbildung, ideal schön, aber *weiblich!* Beethoven ist ein *Mann* und hört nie auf, einer zu sein! Chopin spielte auf einem *Pleyel*, er gab einmal auf keinem andern Instrument Lektion; einen Pleyel hatte man nehmen müssen. Alles war entzückt, auch ich war entzückt, aber nur über den Ton von Chopin, über seinen Anschlag, über die Anmuth und Grazie, über den reinen Styl.

Als wir zurückfuhren, war ich ganz aufrichtig, auch fragte er mich nach meiner Meinung. »Ich deute an (j'indique)«, entgegnete er ohne alle Empfindlichkeit; »der Zuhörer selbst muss das Bild vollbringen (parachever).«

Als wir in Chopin's Wohnung zurück waren, ging er zum Umkleiden in das an den Salon stossende Kabinet. Ich setzte mich an den Pleyel. Das glaubte ich Liszt schuldig zu sein und spielte das Beethovensche Thema *so* im Ausdruck einer Herbstlandschaft, mit einem Strahl der Sonne

des Sommers! mit den drei wohl abgestuften, tief zu empfindenden Crescendos in den fünf auf einander folgenden As (Sechzehntheilgruppe)! Es kam noch allerlei dabei vor; auch ein gewisser Halt vor dem Grupetto in 32 Theilen! Chopin trat sogleich aus dem Kabinet heraus und setzte sich, noch in Hemdärmeln, zu mir. Ich spielte gut und glühte wie eine Kohle, es war eine Art Herausforderung gewesen; nicht in *meinem Sinne*, ich sprach nur mit mir selber. — Bei'm Thema blieb ich stehen und sah ruhig Chopin in die Augen. Er legte seine Hand freundlich auf meine Schulter und sagte: »Ich werd's Liszt erzählen, es ist mir noch nie passirt (arrivé), aber es ist schön, so, muss man denn aber immer passionirt sprechen (si déclamatoirement)?« —

»Es ist kein Salonstück, es ist das Leben eines Menschen«, erwiderte ich. »*Rochlitz* hat darüber einen Roman geschrieben, und dass es passionirt sein muss, das steht in der Coda der letzten Variation, wo die As nur noch Begleitung der Sehnsuchtsidee (de l'aspiration), nicht mehr punktirt sind und in die Mitte genommen werden. Aber was machen *Sie* nicht Alles aus den Gewinden der Triolen-Gruppen in der letzten Variation! Wenn ich das doch bei Ihnen lernen könnte! Aber das ist unmöglich, das liegt in Ihrer Natur, im Ganzen Ihrer Behandlungen des Instruments!«

Wir sprachen viel über Beethoven. Zum ersten Mal. Er hatte es nicht sehr ernst mit Beethoven; er kannte nur die Hauptsachen, die letzten Werke gar nicht. Das war in der Pariser Luft! Die Symphonieen kannte man; die mittleren Quartette wenig, die letzten gar nicht. Die *Morin'sche* Quartett-Gesellschaft entstand später. Hinter Deutschland war Paris immer Jahrzehnte zurück. —

Ich sagte Chopin unter Anderem: »Im F Moll-Quartett habe Beethoven *Mendelssohn*, *Schumann* und *ihn* errathen; das Scherzo bereite auf *seine Mazurken-Fantasieen* vor; von keiner Benutzung seinerseit, gehe die Rede; ein Universalgenie wie Beethoven anticipire in dieser Art über die Zeiten.« *)

*) Vergl. Lenz, Beethoven, eine Kunststudie, 4. Theil bei op. 95 S. 266.

»*Dies* Quartett bringen Sie mir«, sagte Chopin, »ich kenne es nicht.« Ich brachte es. Er dankte mir mehrmals. Auch *Weber* brachte ich. Er wusste ihn nicht zu schätzen; er sprach von *Oper*, *„unklaviermässig"!* — Chopin stand überhaupt *deutschem* Geist in der Musik ziemlich fern, obgleich ich ihn oft sagen hörte: »Es giebt nur *eine Schule*, die *deutsche*.« Sein Satz ist deutscher Faktur, nicht französischer, er hat *Bach* im Sinn. Von vielen Beispielen betrachte man sich die Cis Moll-Mazurka op. 50, die Cis Moll-Mazurka op. 41, die fangen auf der Orgel an und endigen in einem exclusiven Salon, die sind in imitatorischem Styl. Sie machen ihm viel Ehre. Sie gehören zu den ausgeführteren, sie sind *Sonetten*, wie noch keine waren! Sehr erfreut war Chopin, als ich ihm sagte, in der Mazurka op. 50 sei (in der Durchführung) der Gang von E Dur nach F Dur in der Agathen-Arie des *Robin des Bois* enthalten (vergl. in der C Dur-Sonate von Weber, Trio des Menuetto E Dur 8 Takte vor Schluss).

»Die Arie kenne ich nicht, gehört habe ich sie! — Das zeigen Sie mir.« Und als ich ihm Arie und Sonate brachte: »Das wusste ich gar nicht, so etwas findet sich unter der Feder!«

»Aber denken Sie, wie *früh* bei Weber! 1813 in der Sonate, 1820 im Freischützen!« —

* * *

Am meisten quälte ich Chopin mit dem bekannten Notturno in Es Dur op. 9, der schönen *Camille Pleyel* (siehe oben) gewidmet. Er, wie Liszt, gehörten einmal zu dem Hofstaat der Dame.

Deux coqs vivaient en paix, une poule survint:
Et voilà la guerre allumée.
Amour! tu perdis *Troie!*

Das Notturno ist nur ein veredelter, auf interessantere Bässe gepfropfter *Field*, 1842 stand es in voller Blüthe der Mode, jetzt ist es durch die späteren, durch die höheren Formen

in Chopin beseitigt, namentlich durch die beiden Duperré'schen Notturnos op. 48 (C Moll, Fis Moll).

Wenn Chopin mit einem Schüler zufrieden war, so machte er mit einem fein zugespitzten Bleistift ein Kreuz unter den Satz. Ich hatte im Nocturne eins erhalten (premier chevron), war wiedergekommen, hatte ein zweites davongetragen. Ich kam noch einmal. »Lassen Sie mich nun damit in Ruhe!« sagte Chopin; »ich liebe das Stück gar nicht« (weil er bereits in höheren Formen dachte), »da haben Sie noch ein Kreuz, mehr wie drei geb' ich nicht, besser werden *Sie's* nicht mehr machen!« —

»*Sie* spielen das so schön«, entgegnete ich, »so kann es wohl Niemand?« »Liszt kann's«, sagte trocken Chopin und spielte es mir nicht mehr vor. Kleine, sehr wichtige Changements hat er mir hineingeschrieben, seine Noten waren sauber, klein, scharf, wie Englisches »diamant-printing«.

In der Cité d'Orléans, wo Chopin wohnte, lebten Dantan, George Sand, Pauline Viardot. Abends vereinigten sie sich in demselben Hause bei einer alten spanischen Gräfin, einer politischen Emigrantin. Alles wie mir Liszt gesagt hatte. Chopin nahm mich einmal mit. Auf der Treppe sagte er: »Sie müssen aber etwas spielen, aber Nichts von mir, Ihr Stück von Weber (die Aufforderung) spielen Sie.«

George Sand sagte kein Wort bei meiner Vorstellung durch Chopin. Das war unartig. Ich setzte mich gerade deshalb neben sie. Chopin flatterte umher wie ein im Käfig erschrecktes Vöglein, er sah etwas kommen. Was hatte er auf diesem Terrain nicht immer Alles gefürchtet? Bei der ersten Pause in der Conversation, welche die Freundin der Sand, Mad. Viardot, führte, welche grosse Sängerin ich später in Petersburg kennen lernen sollte, nahm mich Chopin unter den Arm und führte mich an das Piano. Leser! spielst du Klavier, so wirst du dir vorstellen, wie mir dabei zu Muthe sein musste! Es war ein Steh- oder Stutzflügel von Pleyel, den sie in Paris für ein Pianoforte halten! Ich spielte die Aufforderung fragmentarisch, Chopin reichte mir freundlichst

die Hand, George Sand sagte kein Wort. Ich setzte mich noch einmal neben sie. Ich verfolgte offenbar eine Absicht. Chopin blickte besorgt zu uns hinüber über den Tisch, auf dem der unausweichliche »Carcel« brannte.

»Kommen Sie nicht einmal nach Petersburg?« sprach ich George Sand im verbindlichsten Ton an, »wo Sie so viel gelesen, so hoch verehrt sind?« —

»Zu einem Sklavenlande werde *ich* mich nie erniedrigen!« antwortete kurz George Sand (je ne m'abaisserai jamais jusqu'à un pays d'esclaves!).

Das war unanständig, nachdem sie unhöflich gewesen war.

„Sie haben am Ende Recht, *nicht* zu kommen", entgegnete ich in demselben Tone: „Sie könnten die Thüre verschlossen finden! Ich dachte an Kaiser Nikolaus". George Sand sah mich erstaunt an, ich tauchte unerschrocken in ihre grossen, schönen, braunen Kuhaugen. Chopin schien nicht unzufrieden, ich kannte seine Kopfbewegungen.

Statt aller Antwort stand George Sand theatralisch auf und schritt männlichst durch den Salon, zum lodernden Camin.

Ich folgte ihr auf dem Fuss und setzte mich schussfertig zum 3. Male neben sie.

Sie musste endlich etwas sagen.

George Sand zog eine enorm dicke Trabucco-Cigarre aus ihrer Schürzentasche und rief in den Salon hinein: „Frédéric! *un fidibus!*"

Dies beleidigte mich für ihn, meinen grossen Herrn und Meister; ich verstand das Wort von Liszt: „Pauvre Frédéric", seinem ganzen Umfange nach.

Chopin schwankte gehorsam mit einem Fidibus heran.

George Sand würdigte mich nun bei der ersten entsetzlichen Dampfwolke eines Wortes: „In Petersburg", hub sie an, „könnte ich wol nicht einmal eine Cigarre in einem Salon rauchen?"

„In *keinem* Salon, Madame, habe ich jemals eine Cigarre rauchen sehen", antwortete ich nicht ohne Betonung, mit einer Verbeugung!

George Sand fixirte mich scharf — der Stoss hatte gesessen! — ich sah mich ruhig um nach den guten Bildern im Salon, die, ein jedes mit einer besonderen Lampe, erleuchtet waren. Chopin durfte nichts gehört haben, der war an den Tisch zur Wirthin zurückgekehrt.

Pauvre Frédéric! Wie leid er mir that, der grosse Künstler! — Den anderen Tag sagte mir der Schweizer im Gasthause, Mr. Armand: „Ein Herr und eine Dame sind dagewesen, ich sagte, Sie seien nicht zu Hause, Sie hatten nicht gesagt zu empfangen, der Herr hat seinen Namen gelassen, er hatte keine Karte bei sich." Ich las: *Chopin et Madame George Sand.* — Zwei Monate lang zankte ich nachträglich mit Mr. Armand.

Aber so waren sie, so sind sie, die Pariser; voraus soll man wissen, ob man Besuch bekommt, und immer nur so unangenehmen bekommen, dass man vor demselben geschützt sein will!

Das wäre wahrlich eine interessante Visite geworden! Chopin hätte gar noch vierhändig mit mir gespielt! Das hätte ich gemacht.

Chopin sagte mir in der Lektion: „George Sand (man nannte Madame Dudevant einmal so) war mit mir bei Ihnen — wie schade, dass Sie nicht zu Hause waren! — ich hab' es sehr bedauert — George Sand meinte unartig gegen Sie gewesen zu sein! — Sie hätten gesehen, wie liebenswürdig sie sein kann, Sie haben ihr gefallen!"

Die Visite hing wol mit der spanischen Gräfin zusammen, die war eine vornehme Dame, die mochte die Unhöflichkeit verwiesen haben, dachte ich. Ich fuhr zu George Sand, Sie war nicht da — ich fragte: »Wie heisst Madame denn eigentlich, Dudevant?« »Ah! Monsieur, die hat viele Namen!« war die Antwort des braven alten concierge.

Von da an genoss ich bei Chopin einer besonderen Zuvorkommenheit. George Sand sollte ich gefallen haben! Das war ein Diplom. George Sand hatte mich der Ehre eines Besuches gewürdigt! Das war ein Avancement.

Liszt oder *Chopin* — der Mensch bleibt derselbe.

»Sie haben gefallen«, hatte Liszt mir einen Monat früher von einer Dame der hohen Pariser Gesellschaft gesagt, der er jederzeit gefallen wollte und gefallen hatte! Ich aber hatte nur der Dame die Triumphe von Liszt in Petersburg referirt, was er nicht gut hat selbst thun können.

Hier liegt unser Aller Indifferenzpunkt — *hic jacet homo!* — Charakteristisch für Liszt war dabei folgender Zwischenfall. Nachdem ich der erwähnten Dame die Relation gemacht, hatte sie mich (nur aus Artigkeit) aufgefordert, ihr von *Weber* vorzuspielen. Liszt fand mich noch am Piano und sagte: »*Sie* ersetzen mich also am Piano« (Vous me faites donc des queues au Piano?) halb Scherz, halb Ernst, wie immer bei ihm; wie Alles in Paris.

Ich habe schon angeführt, wie das Spiel Chopin's reizend, aber nicht gross war, ganz unnachahmlich, zum Beispiel, in seinen sogenannten Valses, welche Valses bezaubernde *Rondos* sind, wie man sie nicht besass. Einmal trat *Meyerbeer*, den ich noch nie gesehen, zu meiner Lektion in's Zimmer bei Chopin. *Meyerbeer* wurde nicht gemeldet, der war König. Ich spielte gerade die Mazurke in C (op. 33) auf einer *einzigen* Seite, die so viele *Hunderte* enthält, ich nannte sie die Grabschrift des Begriffs, so bekümmert und traurig ist der Satz, der ermüdete Flug eines Adlers! —

Meyerbeer hatte sich gesetzt, *Chopin* lies mich fortfahren.

Das ist *Zweiviertel*-Takt, sagte Meyerbeer. Chopin widersprach, lies mich wiederholen, taktirte laut mit dem Bleistift auf dem Instrument — seine Augen glühten.

»*Zwei* Viertel«, wiederholte Meyerbeer ruhig.

Nur einmal sah ich Chopin sich ereifern, es war in diesem Augenblick! Er war schön anzusehen, wie ein leichtes Roth seine bleichen Wangen färbte.

»Das sind *drei* Viertel«, sagte er laut, er, der immer so leise sprach.

»Geben Sie's mir«, entgegnete Meyerbeer, »zu einem Ballet

in meiner Oper (der damals geheim gehaltenen *Afrikanerin*) ich zeig' es Ihnen dann.«

»Das sind *drei* Viertel!« schrie fast Chopin und spielte nun selbst. Er spielte die Mazurke mehrmals, zählte laut, stampfte den Takt mit dem Fuss, er war ausser sich! Es half nichts, Meyerbeer blieb bei *zwei* Vierteln — sie trennten sich gereizt. Es war mir nichts weniger als angenehm, Zeuge dieser gereizten Scene gewesen zu sein. Ohne mich zu grüssen, war Chopin in seinem Kabinet verschwunden. Das hatte kaum ein paar Minuten angedauert. Ich stellte mich Meyerbeer als den Freund seiner Freunde, der Grafen Wielhorski in Petersburg, vor. »Darf ich Sie nach Hause bringen«, fragte er verbindlich am Perron auf dem Hofe, wo sein Coupé ihn erwartete. Kaum waren wir eingestiegen, als er anhub: »Ich hatte Chopin lange nicht gesehen, ich liebe ihn sehr! ich *kenne keinen Pianisten wie ihn*, keinen Componisten für Piano, wie ihn! Das Piano lebt von Nüancen, von der Kantilene, es ist ein Intimitätsinstrument; auch ich war einmal Pianist und es gab eine Zeit, wo ich mich zum Virtuosen erzog; besuchen Sie mich, wenn Sie nach Berlin kommen, wir sind ja jetzt Kameraden; wenn man sich bei einem so grossen Manne traf, so war es für's Leben.« Meyerbeer sprach deutsch und so herzlich! Er gefiel mir besser als die Pariser, aber Chopin hatte Recht gehabt — dadurch dass der 3. Werth in dem bezüglichen Satz verschluckt wird, existirt er nicht weniger, aber ich hütete mich wohl, diesen Punkt gegen den Componisten der *Hugenotten* zu berühren.

Et adhuc sub judice lis est! —

Als ich 20 Jahre später in Berlin *Meyerbeer* begegnete, war sein erstes Wort: »Erinnern Sie sich noch? es war in Ihrer Lektion, die ich störte.«

»Sie thaten ihm weh! Was musste es nicht für Chopin auf sich haben, wenn *Sie* den dreitheiligen Rhythmus in einer Composition negirten, die wesentlich auf demselben beruht, bei seiner Reizbarkeit!« —

»Ich meinte es nicht übel«, sagte wohlwollend der grosse Mann, »ich glaubte, er habe es so gewollt!« —

Was Chopin's Execution prägnant charakterisirte, war *sein Rubato*, wobei dem Rhythmus und Takt, im grossen Ganzen, ihr Recht blieb. »Die *Linke*«, hörte ich ihn oft sagen, »die ist der Kapellmeister, die darf nicht weichen, nicht wanken — macht mit der rechten Hand, was ihr wollt und vermöget. Er lehrte: angenommen, ein Stück dauert so und so viel Minuten, wenn das *Ganze* nur so lange gedauert hat, im Einzelnen kann's anders sein!«

Aber sein Rubato hat Liszt 1871 in Weimar, wie ich von dessen ausgezeichnetem Schüler, dem vortrefflichen russischen Pianisten *Neilissow* gehört, besser erklärt. »Sehen Sie diese Bäume«, sagte Liszt zu Neilissow, »der Wind spielt in den Blättern, entwickelt unter ihnen *Leben*, der Baum bleibt derselbe, das ist *Chopinsches Rubato!*«

In dem Schwanken der Bewegung, in diesem *Hangen* und *Bangen*, im Rubato *seines* Begriffs, war Chopin hinreissend, jede Note stand auf der höchsten Stufe des Geschmacks, im höchsten Sinne des Wortes. Brachte *er* einmal eine Verzierung an, was nur selten geschah, so war es immer eine Art von Wunder in gutem Geschmack. Seinem ganzen Wesen nach war Chopin nicht dazu angethan, *Beethoven* oder *Weber* zu geben, die in grossen Linien und mit grossem Pinsel malen. Chopin war ein Pastellmaler, aber ein *unvergleichlicher!* Liszt gegenüber konnte er mit Ehren für dessen ebenbürtige *Frau* gelten. Die grosse B Dur von Beethoven op. 106 und Chopin schliessen sich aus.

Damals lebte in Paris ein Pianist, *Gutmann* mit Namen, ein roher Geselle am Piano, aber mit blühender Gesundheit und herkulischen Knochen. Durch diese seine physische Ausstattung imponirte er Chopin, auch mochte ihn die Sand protegiren. *Gutmann* lobte Chopin als *den* Pianisten, der ihm seine Kompositionen am meisten zu Dank spiele! Das war stark! »Er habe sich ihn erzogen«, sagte er. Das war stärker, *er*, einen Riesen! — Das Scherzo in Cis-moll, op. 39,

ist Gutmann dedizirt, seiner Klopffechterfaust wahrscheinlich der Akkord im Bass zugedacht, den keine linke Hand nehmen kann (dis, fis, h, dis, fis (Octave des ersten fis) 6. Takt), am wenigsten die Hand von Chopin, der darüber auf seinem leichtgehenden *schmaltastigen* Pleyel hinwegarpeggirte. Nur *Gutmann* schlug damit ein Loch in einen Tisch! Ich habe ihn gehört bei Chopin, er spielte wie ein Lastträger. So lässt sich das Genie täuschen, wenn seine Schwächen zu Gericht sitzen! Mir und dem kleinen Filtsch war *Gutmann* ein Greul, wir verlachten ihn, er hatte gar nichts von Chopin, aber Chopin hatte sich einmal die Mühe gegeben, aus diesem Klotz einen Zahnstocher zu schnitzen. Das genügte, das blendete ihn. Man hat nie wieder etwas von diesem *Gutmann* gehört, er war eine Erfindung Chopin's.

Chopin starb an Seelenkummer und Betrübniss, nicht an Schwindsucht, im Alter von Mozart und Raphael.

Liszt hat ein geniales Buch geschrieben: *Frédéric Chopin par Franz Liszt* heisst es — ein *sprechender* Titel. Es erschien 1845 bei Escudier in Paris und ist vollständig vergriffen. Ich habe es mir weder in Berlin, noch in Leipzig, noch in Petersburg verschaffen können, wohin eine bedeutende Anzahl Exemplare gekommen war. Ich konnte es seinerzeit nur flüchtig lesen in der Bibliothek der Grafen Wielhorski. Es ist mehrmals vergebens in Paris angefragt worden.

George Sand spricht von *Chopin* in ihrem Buche: *„un hiver au midi de l'Europe"*, es ist die Beschreibung ihres Aufenthaltes auf *Minorca* mit Chopin, den die pariser Aerzte nach den Balearen geschickt hatten, als er bereits gefährlich brustkrank war. Sie nennt nicht seinen Namen, sie bezeichnet ihn »l'artiste«. Das ist sonderbar geheimnissvoll. Es ist nicht depreciativ, es ist für einen so grossen Künstler aber auch nicht allzu appreciativ, es ist einfach pariserisch albern! — Was konnte auch eine französische Natur an Chopin verstehen? Eine Sand konnte es in der Musik nicht weiter bringen als: »Jouez moi *„quelque chose"*, Frédéric! *un fidibus*, Frédéric!« u. s. w.

L'artiste war in ein Gewebe gerathen, dem die Spinne nicht fehlte! —

Die Compositionen Chopins eröffneten dem Pianoforte eine neue Aera, sie laufen aber die Gefahr, aus Unkenntniss der Vortragsweise des Meisters, seiner Intentionen, seiner Anschauung des Tasteninstrumentes, unverstanden zu bleiben, weil sie sich anders auf dem Papier machen, als in dem ihnen adäquaten Tonleben. Als Ausdruck des Instruments, als Behandlung desselben sind sie noch über *Weber* zu stellen. Sie gingen um einen Schritt weiter. Sie behaupten einen ersten Platz in der Klavier-Literatur. Sie stehen in dem Ideenschacht eines *Novalis*, eines *Heine*. Sie können nicht *arrangirt*, auf andere Instrumente verbreitet werden. Sie sind Klavier-Seele. Sie tangiren weniger die speculative Musikidee als das Instrument. Sie sind oft *gross* in *kleinen* Rahmen, sie sind nicht *kosmisch*, sie sind elegisch, lyrisch, auf dem Standpunkt der Nationalität ihres Schöpfers, sie sind aber ideal, sie sind unvergänglich in der Geschichte des musikalischen Geistes.

Es ist nicht die Aufgabe dieser Erinnerungsblätter, eingehend die Bedeutung der Compositionen Chopin's zu besprechen.

Eine Brochüre ist kein Buch. Nur ein Buch würde gestatten, von so grossen Persönlichkeiten wie die Dioskuren des modernen Pianoforte, Liszt und Chopin, ein vollständiges Bild zu geben. Ein solches könnte nicht der Feststellung des ganzen kulturhistorischen Niveau der dreissiger und vierziger Jahre entbehren. Die Schriftsteller jener Tage wären zu schildern, Balzac und Hugo, Dumas und Sue, Guizot und Villemain, die Maler Ary Scheffer und Delacroix, die Componisten Cherubini, Rossini, Halévy und Berlioz. Sie Alle gehören zum Kulturbilde.

Aus diesem Lichtfokus nur könnten sich die Gestalten Liszt und Chopin in Lebensgrösse ergeben.

Den späteren französischen Zuständen gegenüber, der totalen Napoleonischen Verfinsterung verglichen, waren die

Louis Philippischen Tage eine grosse Zeit. „*Notre voix avait un son éclatant qu'elle a perdu*", schrieb Jules Janin dem Verfasser im J. 1853 nach Petersburg.

Die musikalische Literatur ist eine concrete Thätigkeit der allgemeinen Geisteskultur und damit ein Spiegelbild des Lebens, unter dessen Verhältnissen sie entstand.

Die Werke von Chopin machen darin keine Ausnahme. Auch Chopin ist ein Sohn seiner Zeit und will durch sie verstanden sein. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven mag man absolut beurtheilen, nicht einmal Weber.

Ueberblicken wir sämmtliche Compositionen von Chopin, so kommen wir zu dem Ausruf: *So viel* in so Wenigem! in kaum 64 authentischen Opus-Zahlen, von denen Anfangsstufen in Abzug zu bringen! — Und doch so *viel* auf dem Gebiete des Geistes! —

Was wäre nicht zu sagen über den vollendeten Techniker in Chopin? in welcher Beziehung er sogar über Weber steht! — Was nicht zu sagen über *seinen* Satz, *seine* Harmonie, *seine* Modulation, *seine* Behandlung des Klaviers im Allgemeinen, *seine* Behandlung der linken Hand*) im Besonderen?

Die Tonfarbe Chopin's ist eine Raphaelische! Er ist der Raphael des Klaviers, aber nicht in der *Kirche* sind seine Madonnen zu suchen — im *Leben!* —

---

*) Vergl. in letzterer Beziehung op. 10 No. 12, op. 25 No. 7, op. 34 No. 2, op. 51, op. 64 No. 3, in den Mazurkes, unter Anderem op. 33 No. 4 H Moll, wo der linken Hand ein unbegleitetes Solo zufällt.

III.

CARL TAUSIG.

Dem Manne muss Nesselfeuer auf'm Kopf schlagen —
Rührung passt für Weiber.

Beethoven.

Selten erregte ein Todesfall eine dermaassen allgemeine Theilnahme, wie der Tod *Carl Tausig's*, in den Jahren künstlerischer Kraft, in den Jahren in denen *Chopin* erlag, auf der Höhe der Entfaltung! —

Persönlichkeiten, die das musikalische Land nie betraten, Tausig nie gehört, nur von ihm gehört hatten, nahmen Antheil an dem Verlust, der Alle getroffen hatte, die den Künstler, die den Menschen in Tausig verehrten. In Petersburg, wo Tausig nur als einmaliger Gast erschienen war, sprach Alles von dem betrübenden Todesfall in Leipzig, wie von dem eines Nahestehenden, zur Geistesfamilie Gehörigen. Wie viel mehr muss das in Deutschland der Fall gewesen sein!

Nur *eine* Stimme über Tausig! Auch unter den Neidern! Leider giebt es deren unter uns Musikanten, wir mögen mit der Feder auf dem Papier kratzen, streichen, klavieren oder blasen, und nur der Schläger (Timpani!) ist harmlos, und auch nicht in Wien, wo er noch Pianofortvirtuose ist! —

Es giebt Menschen, die bei ihrem ersten Erscheinen einen bleibend gewinnenden Eindruck machen. Zu *diesen* seltenen Menschen gehörte *Tausig*.

Der Spätherbst des J. 1868 führte mich in der Absicht, *Tausig* zu hören, in die *Vernunftburg* von Europa, Berlin. Ich kam aus dem artigen Schmetterlingskästchen Dresden, wo man Alles findet, wie in dem Besteck eines Chirurgen, nur nicht das *Kaliber*. In Dresden hatte ich allerlei zer-

streute Gedanken über die Grösse des Componisten des Freischützen im Theater und am Klavier gehabt, die mir dermaassen auf der Eisenbahn folgten, dass ich jeder Vorsichtsmaassregel gegen den über die Stoppeln gehenden Herbstwind vergass und mich bereits unwohl fühlte, als wir an die Laternenlinie von Berlin kamen, die mir wie die Illumination zu Ehren des Einzugs einer Prinzessin nach den Sächsischen Nächten erschien. In Berlin zeigte sich denn auch gleich das *Kaliber*. Mein künstlerisch gesinnter Freund, der General-Intendant Herr v. Hülsen, liess auf meine Bitte den Freischützen geben, aus dem ich nun einmal nicht mehr herauskommen wollte, nachdem ich seit 40 Jahren in ihm gelebt. Herr von Hülsen hatte meine kleine Polemik gegen die Aufführung dieses Manifestes deutschen Geistes bemerken wollen; er hatte bestimmt, man möge meine Bemerkungen berücksichtigen und namentlich hingefragt: »Wir haben doch keine 4. Trombonen im Freischützen?« Mir war die Einlage einer *Tuba* in Weber, in Dresden, wie ein Kuckuksei erschienen, als ein *Anti*-Webersches Moment. Keine Tuba, mirum spargens sonum, wie im Requiem, mit *idealer*, nicht *realer* Verwendung der Blasinstrumentkräfte durch Mozart.*)

In die Loge des Herrn General-Intendanten, die er mir freundlichst eröffnete, war ich durch Reiseschicksal lange vor Anfang gekommen, hatte den grünen Schirm aufgezogen und notirte Motive zu einer Antwort nach Dresden, wo man sich nicht zufrieden geben wollte. Nur zwei Personen waren im Halbdunkel des Orchesters dicht unter mir erschienen, eine Bratsche und eine Clarinette. Die Bratsche sprach zur Clarinette: »Nun pass' du auf! zieh' hübsch zurück auf der Dominante in der Ouverture, wie angesagt ist; *er* sitzt schon da« (auf mich hinter'm Schirm zeigend). *Das* war das *Kaliber*. Die Berücksichtigung einer möglichen Wahrheit durch die Autorität, war das Kaliber.

*) Vergl. *Signale* für die musikalische Welt vom J. 1868 NN. 37 bis 39, wo eine Lanze für Weber einzulegen mein musikalisches Gewissen mich geheissen hatte.

Aber krank musste ich schon werden und das Gasthauszimmer hüten. Ich schrieb Tausig, den ich nicht persönlich kannte, wie sehr ich bedauere, ihn noch nicht besuchen zu können. Nach einigen Stunden schon stand ein junger Mann, etwas unter mittlerer Grösse, liebenswürdig einfach vor mir: »Ich bin Tausig; da Sie nicht zu mir kommen können, komme ich zu Ihnen; ich werde täglich kommen, wenn ich kann zweimal. Sie sind aus dem Liszt'schen Hause, ich auch, wir sind Kameraden, bestimmen Sie über mich in Berlin.« Das war nicht mein Empfang bei Chopin, das war Berlin, das war nicht Paris! Das war deutsche Herzlichkeit, kein conventionelles Wesen und doch war Tausig in Berlin in der Stellung Chopin's in Paris.

»Soll ich Ihnen ein Instrument herstellen lassen«, fragte er, »ich habe sehr gute.«

Ich konnte ihn bald besuchen in der Taubenstrasse, wo er wohnte. Als ich kam, war er nicht zu Hause. Ich werde den Herrn erwarten, sagte ich dem Dienstmädchen und trat, sicut meus est mos, gerade an den Bücherschrank im ersten Zimmer. Hier las ich auf eleganten Einbänden die Namen der grossen deutschen Philosophen in erster Reihe. Erstaunt war ich weniger, als angenehm überrascht. Ich war lange allein, nahm mir ein Buch nach dem andern heraus und war bei Arthur Schopenhauer angekommen, als Tausig mit den Worten mir die Hand auf die Schulter legte: »Gute Bücher! nicht wahr? Meine Lieblinge, und nicht nur im Schrank, viel gelesen! Hierunten aber sind meine *Naturalien* (so nannte er scherzhaft die Naturhistoriker), aber auch Ihr Buch steht da. Glauben Sie nicht? — hier steht es.« —

»Haben Sie's gelesen? — aufrichtig!«

Er zögerte mit der Antwort, sah mir treuherzig in die Augen und sagte: »Das *Französische* hab' ich gelesen, es hat damals einen Mordlärm gemacht bei Liszt.«

»Das ist das Schlechte«, entgegnete ich, »lesen Sie schon das Deutsche, aber für *Sie* ist nur der letzte Band, die Betrachtung der letzten Werke, z. B. die A-Dur-Sonate op. 101,

zu der mir unbekannte Data, aus Wien, von *Holz* und Anderen geliefert wurden.«

»Die A-Dur steht drin? Die ist mein Liebling! Das wird »besorgt!« Das lés' ich noch heute.« Er nahm das Buch und legte es auf den Tisch im Salon.

Wir traten in's Nebenzimmer, wo sich das erste Pianoforte zeigte. Auf diesem lag aufgeschlagen die Quasi-Fantasia in Cis. »Das hat eine Schülerin vergessen«, sagte Tausig.

»Wissen Sie auch, dass man das nur in einem mit schwarzem Tuch ausgeschlagenem Zimmer spielen darf?«

»Nein, das weiss ich gar nicht!« —

»*Holz* hat es mir geschrieben, der weiss es; ihm hat Beethoven vertraut, er habe das Adagio in einem schwarz ausgeschlagenen Zimmer bei der *Leiche* eines Freundes improvisirt.«

»Aber das ist schön!« schmunzelte Tausig in seiner oft humoristischen Weise; »quält mich noch eine Schülerin damit, so frag' ich: Ist Ihr Zimmer schwarz, ganz schwarz ausgeschlagen? sonst nicht.« — *) **)

---

*) Der Humor, der weihevolle Künstlerübermuth, unterscheidet den *Deutschen* vom *Wälschen*. Ueber diesen specifischen Unterschied liess sich einmal die *Times* so vernehmen: „Franzosen haben keinen Humor, das arme, miserable Ding, das sie *esprit* nennen, ist ein dünnfädiger, saurer, bläulicher Claret, sehr verschieden von der vollen, reichen, Portwein duftenden Traube, die das englische Herz liebt. (The french have no humour. That poor, pitiful *stuff* of theirs, called *wit*, is nothing, but thin, sour, blue-coloured *claret* — a very different thing to the full, rich, portwine flavoured growth, dear to Englishmen.) —

**) In der *Neuen freien Presse* vom 1. Sept. 1871, hat Herr Dr. L. Nohl als Nachtrag zur Bonnerfeier, Mittheilungen von *Holz*, dem Secundarius des Schuppanzighschen Quartetts, in den Zeiten Beethovens, dessen *Famulus*, dem der Meister viel enthüllt hat, verdienstlich zusammengestellt. Mit *Holz* stand ich in eifriger Correspondenz: Holz excerpirte für mich aus seinen musikalischen *Tagebüchern* Alles, was Beethoven ihm über die letzten fünf Quartette mitgetheilt hatte, und in diesen Werken spielte *Holz* die zweite Violine, stand ihnen mithin nahe. Die mir geschriebenen Briefe von *Holz* habe ich als eine wichtige Quelle und ein Autograph der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek in Petersburg übergeben, den Inhalt aber wörtlich im 6. Bde. meines Buches: *Beethoven, eine Kunststudie*, bei op. 127, dem ersten der fünf letzten

Bei diesem meinem ersten Besuch kam es nicht zum Gefecht am Piano, ich vermied's absichtlich. Tausig sagte: »Also, wir haben uns von *jeher* gekannt und Sie kommen

---

Quartette, aufgenommen. Es ist der *einzige* Nachweis, den man über diese Sybillinischen Bücher besitzt, und dieser Nachweis ist ein *authentischer*. Herrn Dr. Nohl begegnete ich auf der Säcularfeier in Wien im Dezember 1870, man hatte ihn, Sérow und mich, in den Concerten zusammengesetzt, und Sérow erzählte mir, offenbar in der Absicht, mir etwas Angenehmes zu sagen, Dr. Nohl habe ihm mitgetheilt, in meinem Buche die meisten Nachweise und Quellen über Beethoven gefunden zu haben. Herr Dr. Nohl kennt somit wenigstens mein Buch; da ist auffallend, dass er bei seinen Mittheilungen über Beethoven aus der Quelle von *Holz*, der wichtigeren, weil ganz eingehenden, die mir *Holz* machte und die in meinem Buche abgedruckt sind, nicht einmal *Erwähnung* thut. Ich war nur das Medium der Erhaltung dieser mir durch Frau Fanny *Lingbauer*, geb. Tonsing, damals in Pesth, bei *Holz* eröffneten Quelle. Mit Frau *Lingbauer*, einer begeisterten Kennerin der Beethoven-Literatur, stand ich mehre Jahre in Correspondenz über Beethoven, und es wurde der vortrefflichen Dame gerade nicht leicht, von dem schwerfälligen, schreibfaulen und gerade nicht schreibfertigen, braven *Holz* die mir von ihm übermachten Aeusserungen Beethoven's über die letzten fünf Quartette zu veranlassen. Das Verfahren des Herrn Dr. Nohl nennt man, glaube ich, „*todtschweigen*". Die von *Holz* gegen Frau Lingbauer 1858 mündlich gemachten, von letzterer notirten und jetzt von Herrn Dr. Nohl l. c. veröffentlichten interessanten Data aus Beethoven's Munde, wurden mir zum Theil *nicht* aus derselben Quelle, weil Frau *Lingbauer* noch nicht in deren Besitz war, als sie die Güte hatte, mit mir zu correspondiren, für mein Buch, *Holz* in Angriff zu nehmen und ein ganzes *Traktätchen* über die fünf letzten Quartette von ihm zu erlangen. Frau *Lingbauer* hiermit noch einmal meinen Dank. Mir war nicht beschieden, meine opferfreudige Beethoven-Correspondentin (aus Wien und Pesth) kennen zu lernen. Mein unreifes, aber wohlgemeintes *erstes* Buch über Beethoven in französischer Sprache: *Beethoven et ses trois styles*, *St. Petersbourg* (1852 2 Vol. chez *Bernard*, zweimal nachgedruckt: chez *Stapleaux*, Bruxelles 1854; chez *Lavinée*, Paris 1855) war 1852 so eben versandt worden, als ich durch die österreichische Gesandschaft in Petersburg eine wahre Beethoventrophäe von Frau *Lingbauer* erhielt, eine von derselben sinnreich zusammengestellte, in Wien vortrefflich photographirte Gruppe von Beethoven-Reliquien, bestehend aus der besten Büste Beethoven's, seiner Lichnowski'schen Geige, der Lithographie, die den Meister, an der Missa solemnis arbeitend, darstellt, einem *Autograph* aus den letzten Quartetten und dem Portrait des braven *Holz*, der zu der Zusammenstellung mitgeholfen hatte. Diese Beethoven-Reliquien vervielfältigende, nur in *zwei* Exemplaren existi-

alle Tage. Sollten Sie bei'm Eintreten Klaviergetöse hören, das sind die Schüler! Entweichen Sie in mein Kabinet, da steht das beste Instrument, da finden Sie Partituren, die Zeitungen und, ich glaube, die besten Cigarren in Berlin. Hören Sie auch da noch das Getöse, so spielen Sie contra; so mach' ich's, denn bei mir geben auch andere Leute Lection, ich bin *collectiv*, ja! aber lang' halt' ich's nicht aus, noch ein *Lustrum* und ich geh' auf die Universität, erhole mich, Philosophie und Naturgeschichte will ich studieren und ohne Pianoforte womöglich leben. Wollen Sie mitkommen? Was meinen Sie zu Heidelberg? oder wo nun gerade ein grosser Philosoph sitzt? Berlin ist aufreibend, haben Sie noch nichts gemerkt? Aber ich liebe Berlin, sehr lieb' ich's, aber noch fünf Jahre *collectiv* und ich sage: Johanna ging und nimmer kehrt sie wieder.« Das war so seine Art, wie weit entfernt von den ehernen Bauden der Mode in Paris!

Bei meinem zweiten Besuch spielte mir Tausig die A Dur-

---

rende Photographie in *Gross Quarto*, habe ich der Bibliothek der Kaiserl. Hofsängerkapelle in Petersburg geweiht. Ueber die Mittheilungen des Herrn Dr. Nohl in der *Neuen freien Presse* ist zu bemerken: 1) dass man endlich aufhören sollte, nach Schindler und Holz, l'oeuvre *le* plus accompli zuschreiben, wie Beethoven die Messe in D in einem Briefe an Cherubini bezeichnete; es heisst nun einmal: *la plus accomplie*, und auf diplomatische Conservation eines Sprachfehlers kann es hier nicht ankommen. 2) Die 10. Symphonie war nicht, wie Herr Dr. Nohl sagt, in C Moll, sie war in Es Dur angelegt (das Scherzo in C Moll und C Dur). *Holz* schickte mir Abschrift von den Skizzen, und seitdem die Welt steht, ist kein grösserer geistiger Verlust zu bedauern gewesen, als diese 10. Symphonie! 3) Der Mittelsatz langsamer Bewegung im F Moll-Quartett ist kein ausserordentliches *Adagio*, wie Herr Dr. Nohl schreibt, sondern ein ausserordentliches *Allegretto* (ma non troppo), und ist diese Bezeichnung Beethoven's *specifisch* und *wichtig* für das *Verständniss*; was Herr Dr. Nohl weiter mittheilt: „Beethoven erging sich Nachts bei sternenhellem Himmel über die Saatfelder bei Baden; seine Blicke schweiften fragend, sehnend im unendlichen Raum" — ist wichtiger und bedeutsamer, als die ganze, seither über das unsterbliche Quartett erschienene Literatur, wie diese Mittheilungen des Herrn Dr. Nohl überhaupt höchst verdienstvoll sind. Denn gegen Aussprüche von Beethoven selbst, sind wir Alle, die wir auf diesen Gebieten mit unendlicher Mühe arbeiteten, nur Staub! —"

Sonate op. 101, wie ich sie nie gehört hatte, der erste Satz wurde zum Idyll, das Finale mit der Fuge, in dieser Behandlung, zu einer Entdeckung für mich.

»Das zweite Thema (im Finale), bevor es losgeht (Fuge), vertheilen Sie gleichsam zwischen zwei Blasinstrumenten, ich hörte, so zu sagen, Hoboe«, sagte ich.

»Wie mich das freut! das ist in der That meine Intention, ich hab's Niemandem gesagt.« —

»Die Nüance im Anschlag sagt's«, entgegnete ich.

Es schien ihn zu freuen.

»Den ersten Satz kann man „*quasi chitarra*" geben«, bemerkte ich.

»Zwei Guitarren, vier, wenn Sie wollen!« Er spielte den Satz, dass man Guitarren hörte und sagte: »Aber unser Legato ist doch besser, bleiben wir beim grossen Styl, Beethoven ist keiner Genre-Manier fähig.«

»Ich spiel' Ihnen nun die As Dur-Polonaise von Chopin, es ist so eine kleine Specialität!«

Nie hörte ich das triumphale, stupend schwierige Stück in dieser Vollkommenheit, mit dieser *leichten* Ueberwindung, richtiger, gänzlichen Beseitigung der mechanischen Schwierigkeiten! Das Trio in abwärts streichenden Octaven in der linken Hand setzte mich in ein Erstaunen, dem ich rücksichtslos Worte lieh.

»Da hört Alles auf!« rief ich, »wie können Sie diese Octaven so egal, so volltönig, in diesem rasenden Tempo abstürmen? pianissimo murmeln, fortissimo donnern?«

Ich sagte, es ist eine Specialität! »Sehen Sie, meine Hand ist klein, und ich ball' sie noch zusammen; meine Linke hat, so zu sagen, einen natürlichen Absturz vom Daumen zum fünften Finger, da fall' ich so natürlich über die vier Stufen (e, dis, cis, h) her, es ist wie ein Naturspiel (er lächelte): ich kann's machen, so *lange* Sie wollen, greift mich nicht an; das ist für mich geschrieben, machen Sie einmal die vier Stufen mit *beiden* Händen, Sie werden's doch nicht so stark machen.« Wir versuchten es. — »Sehen Sie,

sehen Sie! ganz gut, sehr gut, aber nicht so stark wie bei mir und nach ein Paar Tacten schon sind Sie müde und die Octaven sind's auch. — Ich glaube, diese Stelle macht mir Keiner nach — aber wie Wenige verstehen Das! Es ist eben Pferdegetrappel leichter polnischer Cavallerie!« —

Das künstlerisch höchststehende Moment war mir die Exposition des Hauptmotivs beim jedesmaligen Eintritt. Das waren siegestrunkene Polen, ihre schönen Damen, im Tanz mit sich fortreissend! —

»*Drei* Skalen hab' ich in meinem Leben gehört: *Tausig* in dieser Polonaise, *Liszt* im Scherzo in Op. 106 von Beethoven, *Henselt* in der A Moll-Etüde von Chopin, das sind die Amazonenströme des Klaviers, die reichen über das Ganze und sind unnachahmlich!«

Tausig sagte: »Mit Liszt kann sich kein sterblich' Geborner messen, der lebt auf einsamer Höhe!« —

»Spielen Sie denn auch *Weber?*« fragte ich.

»Nicht gern, meinen inneren Menschen geb' ich nicht gern Preis und das thut man bei Weber, nicht wahr? — Ich spiele für die Kunst und denke, wenn ich der Kunst genügt, habe ich auch dem Menschen genügt! Das *Concertstück* indess hab' ich oft gespielt, aber es ist nicht meine Sache, wie das Es Dur-Concert von Beethoven, das ist meine Specialität, damit trete ich zuerst in Petersburg auf. Die *Philharmonischen* haben mir geschrieben, wer sind denn die? In deren Concert spiele ich und gebe dann meine Eigenen.«

»Die *Philharmonischen*, wie Sie sagen, sind ein Verein, sind ein alter Verein der Petersburger Musiker, der zwei Concerte jährlich zum Besten seiner Wittwen und Waisen im Saale des Adels giebt, das ist die erste Stelle.«

»Ich komme, das ist *besorgt*; Petersburg muss ich sehen. Spielen Sie viel Beethoven?«

»Nicht öfter als ich in die *Kirche* gehen will (Tausig lächelte verschmitzt) und damit ist man gewöhnlich mässig. Man liest ihn, hat ihn viel gelesen, liest ihn immer wieder. Der immer *gegenwärtige* Beethoven wohnt im Orchester.«

»Auf Weber«, sagte Tausig, »hab' ich Absichten in der *Aufforderung;* ich will sie für Virtuosenspiel bearbeiten, wir sprechen darüber. Bei mir werden wir aber oft gestört, wir sollten uns auf meinen Geschäftswegen sehen, da ist mir oft eine Stunde frei, wenn Sie mich erwarten wollten? wir haben geeignete Locale.«

Ich proponirte die *maison dorée* unter den Linden. Da trafen wir uns; da sprachen wir ganz ungestört. Da bewunderte ich die Bescheidenheit des grossen Künstlers, seine Wissbegier, von Chopin zu hören, den kennen zu lernen er nicht Gelegenheit gehabt hatte, dessen Werke er dennoch interpretirte wie kein Zweiter! Hier sprach ich zu Tausig, selbstverständlich in der devotesten Weise, von Chopin's Behandlung jenes unschuldigen Notturno in Es op. 9 No. 2.

»Das ist interessant«, äusserte Tausig, »da werd' ich selbst den Bass mit *beiden* Händen durchgehen, da ist die *Guitarre* am Platz, das wird „*besorgt!*" — Am meisten aber interessirte ihn, wie schwierig und häklig Chopin war in den so einfach aussehenden vier ersten Tacten des grossen C Moll-Notturno (op. 48, No. 1, Lento). Da steht im 2. Tact (4. Viertel) die Sechszehntheilfigur d, es, f, g. — Dieses g nach c (3. Tact, 1. Viertel) zu schleifen war die Aufgabe. Chopin war damit nie zu befriedigen. Er sagte mir: »Da dies in *Ihrer Möglichkeit* liegt, so *müssen* Sie's machen können.« Endlich kam ich dahin, aber es dauerte lange, bald war ihm das g zu kurz und trat das c zu schnell ein, bald war es umgekehrt. »Darin liege eine Intention«, sagte Chopin. Eben so schwierig war er mit dem Abheben des c vor der Achtelpause in der Sechszehntheilgruppe es, c im 4. Tact; das c war zu kurz oder zu lang! Ich fand den Ausweg, das c mit dem Daumen »*abzukämmen*« (peigner), d. h. den Finger die Taste entlang bis an's Ende derselben zu führen und erst an der scharfen Ecke der Taste abzuziehen. So war's ihm endlich recht! Aber das war nichts gegen die Art, wie Chopin die beiden Stellen behandelte! —

»Ich verstehe ihn ganz«, bemerkte Tausig, »das wird »*besorgt*«.«

Chopin wollte eine *Frage* vom g zum c; eine *Antwort* auf dem c.

»So hab' ich's verstanden«, sagte Tausig.

Eben so wenig war Chopin je mit dem 1. Tact im CMoll-Notturno zufrieden, die Viertel g, as sollen hervortreten, sie sind Thema und waren immer zu stark oder zu piano.

Chopin spielte eben einen Pleyel, ein leicht gehendes Instrument, auf dem kann man so etwas leichter nüanciren, als auf einem tonsaftigen.

In höchster Vollendung spielte mir Tausig beide Notturnos nach einigen Tagen, identisch mit Chopin. Er war selbst zufrieden und sagte doch: »*Den* hätte ich kennen lernen sollen!« Nie ist wohl ein Componist von einem grossen Virtuosen inniger gepflegt worden als Chopin von Tausig.

Eines Tages erschien Tausig schon früh Morgens bei mir: »Die Frau Minister Baronin Schweinitz ladet Sie zu einer Soirée bei sich ein, sie ist meine beste Schülerin, aber gar keine Schülerin, eine Künstlerin ist sie und die reizendste Erscheinung. Sie finden eine Sie ansprechende Gesellschaft. Die Baronin entschuldigt sich, dass der Baron Ihnen nicht eine Visite macht.« —

»Solche Prätentionen hab' ich gar nicht und schätz' mir die Einladung billig zur Ehre«, war meine Antwort.

»Nun, dann bin ich heute Abend Schlag 8 Uhr bei Ihnen und wir fahren in die Commandantur!«

Als wir von der Freitreppe den grossen halberleuchteten Saal in stucco durchschritten, sagte ich: „Wir haben solche Säle in Petersburg, aber wenige.«

»Hier hab' ich oft gespielt«, antwortete Tausig; »wir geben hier Wohlthätigkeitsconcerte, mit der Baronin an der Spitze.«

Tausig schritt auf eine Seitenthür in Mahagony mit reicher Vergoldung zu und öffnete dieselbe. Eine Reihe von drei Salons, a giorno' erleuchtet, lag vor uns, gleich im

ersten empfing uns die Baronin in gewinnendster Art und Weise. Die Gesellschaft bestand aus einigen ausgezeichneten Künstlern aus dem näheren musikalischen Kreise Tausig's und der Baronin, dem Oesterreichischen Botschafter Grafen Wimpffen nebst Gemahlin, dem Russischen Militairbevollmächtigten Grafen Kutusow und dem Herrn vom Hause, Hof-Minister von Schweinitz.

Tausig hatte mir nicht zu viel gesagt; die Baronin spielte, eine vollendete Künstlerin, Schumann und ein schweres glänzendes Stück von Tausig, dessen Benehmen mir ganz besonders gefiel. Er effaçirte sich ganz, es war, als ob er gar nicht da war und doch war er überall und der Ausgangspunkt der lebhaften Conversation. Diese Soirée lebt in meinen musiko-sozialen Erinnerungen als eine durch Geist und Geschmack gleich hervorragende, durch den Tod des grossen Künstlers, der mir liebenswürdig diese Thüren öffnen wollte, als eine geheiligte! Wenn in den hohen Kreisen in Petersburg die Rede von Berlin geht, so ist immer von steifer Etiquette die Rede. Hier öffnete sich eins der vornehmsten Häuser in Berlin einem Fremden, dessen einziges Verdienst darin bestand, von Tausig gekannt zu sein.

Als wir in der Droschke nach Hause fuhren, sagte Tausig: »Sie haben mir ein ausserordentliches Vergnügen gemacht! Sie „*sassen*" leibhaft wie *Er* am Instrument.« —

»Sie werden doch nicht glauben, dass mir einfällt, Liszt imitiren zu wollen?« — ich war etwas betreten, was hatte Tausig sagen wollen? —

»Sie verstehen mich nicht; ich meine das ernsthaft; da ist von keiner Imitation die Rede, sondern von einer nur mir verständlichen Verwandtschaft im Geiste der Sache, *wie* Sie da sassen, so etwas weit weg! woran Sie gar nicht dachten in Ihrem Umgange mit dem Instrument; wie *Er* leibt und lebt, sage ich Ihnen, und nur an *Ihn* hab' ich den Abend über gedacht!«

Nie ist wohl ein Meister von seinem Schüler inniger verehrt worden, als Liszt durch Tausig! Ein so treues, liebes

Herz war Tausig! Eine so liebenswürdige Natur hätte nie betrübt werden sollen im Innern des Lebens, an der empfindlichsten Stelle! In Tausig war das allgemein Menschliche, hervorragend, wie die künstlerische Höhe, auf der er stand. Trübe Eindrücke schienen schon früh auf dieses Leben gefallen zu sein; vor ihnen mochte der Künstler in die Kunst flüchten und deshalb in seiner Virtuosität den Menschen vor dem Künstler zurücktreten lassen, mit anderen Worten, seine Kunst vorherrschend, objektiv gestalten. Im Leben fasste er als rein menschliche Pflicht, was Andere Gottesverehrung nennen. Im tiefsten Ernste, nicht um zu glänzen, kam Tausig an die philosophischen Studien. Jeder Ostentation stand er fern; er buhlte nicht nach Beifall, ihm war der Beifall gleichgültig, was zu beobachten ich bei seinen Triumphen in Petersburg Gelegenheit hatte. Ihn beherrschte Melancholie, ein gewisses Versenktsein in seine Gedanken, was ihn zerstreut erscheinen liess, wo er mit seinen Gedanken immer nur zu gegenwärtig war. Diese seine melancholische Grundstimmung versteckte er sorgfältig, sie blieb indessen sichtbar und der humoristische Zug in der Ausdrucksweise des Künstlers war auch ein Flüchten seines Geistes vor dem schwarzen Gespenst, der *atra cura* des Horaz! —

Ein Schlüssel seines künstlerischen Wesens lag für mich in der Art, wie wir an die *Barcarole* von *Chopin* kamen. »Kennen Sie die *Barcarole?*« fragte mich Tausig. »Nein!« »Ich werde Ihnen die Barcarole Sonntag spielen, kommen Sie aber vor der Stunde, zu der sich meine Freunde Sonntags einzufinden pflegen, die HH. Davidsohn, C. F. Weitzmann, einige Herren vom Kladderadatsch. Das bleibe unter uns, das ist eine Production, die man nicht vor mehr als zwei Personen vornehmen muss; ich werde Ihnen meinen Menschen spielen, ich liebe das Stück, aber nur selten gehe ich an dasselbe.«

Ich las selbigen Tages die *Barcarole* aufmerksam in einer Musikalienhandlung. Das Stück gefiel mir gar nicht, ein langer Satz im Notturno-Styl, Schwulst in Tonalität (Fis-

Dur) und Modulation; auf leicht angelassenem Fundament, ein Thurmbau von Figuration! — Die grössten mechanischen Schwierigkeiten auf den Kauf — nun, Letzteres war Tausig's Sache!

Wie sehr sollte ich mich geirrt haben! —

Tausig bezeichnete das Stück, das er einmal ausnahmsweise nicht auswendig spielte: »Hier handelt es sich um zwei Personen, um eine Liebesscene in einer verschwiegenen Gondel; sagen wir, diese Inscenirung ist Symbol einer Liebesbegegnung überhaupt. Das ist ausgedrückt in den Terzen und Sexten; der Dualismus von zwei Noten (Personen) ist durchgehend; es ist Alles zweistimmig oder zweiseelig. In dieser Modulation hier in Cis-Dur (dolce sfogato überschrieben) nun, da ist Kuss und Umarmung! das liegt auf der Hand! — Wenn nach 3 Tacten Einleitung im 4. dieses im Bassolo leicht schaukelnde Thema eintritt, dieses Thema dennoch nur als Begleitung durch das ganze Gewebe verwandt wird, *auf* diesem die Cantilene in 2 Stimmen zu liegen kommt, so haben wir damit ein fortgesetztes, zärtliches Zwiegespräch. Von der Kette der Doppeltriller an, wird die Geschichte schwer darzustellen; das ist meine Sache, das wird „*besorgt*". Kehren Sie nun hübsch die Blätter um und hören Sie hübsch zu.«

Selten im Leben hörte ich so zärtlich, so subjectiv schön etwas am Clavier darstellen, jede Note war sprechend; der Künstler gab den Menschen Tausig. Und wie interessant waren Beide! —

Wie schwer, wie nur subjectiv durchdrungen überhaupt möglich, ist es, auf 9 Seiten jedenfalls entnervender Musik, eines und desselben langathmigen Rythmus (zwölf Achtel) so viel Interesse, so viel Bewegung, so viel Handlung zu legen, dass ich bedauerte, das lange Stück sei nicht länger!

Hier war Tausig die leibhaftige Personification von Chopin, er spielte wie er, er fühlte wie er, er war Chopin am Clavier! —

Ich sagte es ihm unumwunden, er hörte meinen Worten

die Wahrheit der Ueberzeugung an. Im Princip war er sonst vorsichtig, ja, misstrauisch bei solchen Gelegenheiten, weil er etwa nie freudig gestimmt und ohne *alle* Wolken sein mochte!

Tausig hat seinerzeit in Berlin Chopin-Concerte gegeben, die ausschliesslich Werken von Chopin geweiht waren. Das erste Beispiel, denke ich, man müsste denn Chopin selbst, in seinem oben erwähnten alljährlichen Intimitätsconcert in Paris, ausnehmen. Wie undankbar pflegen Unternehmungen dieser Art zu sein! Wie sehr ist Tausig zu danken, eine solche Initiative in Chopin ergriffen zu haben, dessen Bedeutung am Clavier lange nicht genug erkannt ist.

Eine weitere, prägnante, ganz hervorragende Darstellung Tausig's war die der Ballade von Chopin in FMoll, die drei Aufgaben stellt: »Erfassen des Programms im *Ganzen*, denn Chopin schreibt auf Programme, auf ihm bewusste Situationen im Leben; die richtige Exposition der Motive im *Einzelnen*, in der ihnen adäquaten Fassung; Besiegung der maasslosen Schwierigkeiten in complicirten intriguirten Figuren, verwickelten Harmoniegängen, schwerliegenden Gängen.«

Tausig löste diese Aufgaben, gleichsam spielend, in einer die Bedeutung und den Sinn des Werkes verkörpernden Weise.

Die Ballade (Andante con moto, sechs Achtel) beginnt in der Molltonart der Dominante. Der 7. Tact bleibt vor einer Fermate auf CDur stehen.

In der leichteren Behandlung dieser 7 Tacte deutete Tausig wie er mir sagte an: »Das Stück hat noch nicht angefangen«; in der festeren, edel ausdrucksvollen, von jeder Sentimentalität (die hier nahe liegt) sich entfernt haltenden Exposition des Hauptthemas, gab er dem grossen Styl sein Recht.

Eine wesentliche, an Instrumentalvirtuosen zu stellende Forderung ist, dass der Virtuose zu *athmen* verstehe, den Zuhörer auch zu Athem und damit zu besserem Verständniss

gelangen lasse. Ich verstehe darunter den richtig gewählten Einschnitt, die Caesur, und ein Rhythmus und Tact, keineswegs schädigendes, vielmehr besser geltend machendes *Verweilen* (*Luft lassen* — nannte es bezeichnend der geistreiche Tausig), welches *Verweilen* an einschlagenden Stellen *aufzuschreiben* unsere Zeichen nicht erlauben*), weil ein solches Verweilen aus Minimaltheilen besteht. Wischt von einem Pfirsich, von einem Schmetterling den Farbenduft, was übrig bleibt, wird in die Küche, in die Naturgeschichte gehören! — Es ist nicht anders mit Chopin! — Der Farbenduft erhielt sich in Tausig's Behandlung des Stoffes der Ballade.

Er kam an die 1. Passage, wie man sonst sagte, an das Motiv unter Blüthen und Blättern muss man bei Chopin sagen; eine in den Mittelstimmen figurirte Wiederaufnahme des Hauptthema's, dessen polyphone Variante. Ein Fädchen führt an das choralartig introducirte 2. Thema, das stark und überraschend modulirt, vielleicht etwas zu viel. Das Fädchen verknüpfte Tausig zu einem *doppio movimento*, und zwar im zwei Viertel-Tact, aber dadurch entstanden Sextolen, der choralartige Satz setzt aber auch darum um so besser ab. Nun folgt a Tempo eine Stelle, in welcher das Hauptthema Versteckens spielt.

Wie das Alles klar auf der Hand lag durch Tausig's Darstellung! Schwierigkeiten kannte er buchstäblich gar nicht; er gab die intriguirten und intriguirenden Stellen so leicht wie die leichten, ich möchte sagen, leichter! —

Ich bewunderte die kurzen Triller in der Linken, die selbstständig ausgetrillert wurden wie von einem *2.* Spieler; die schwebende Leichtigkeit in der Cadenz (dolcissimo überschrieben). Sie schwingt sich in's hohe Register, wo sie vor A Dur stehen bleibt, wie die Einleitung vor C Dur stille stand.

---

*) Meyerbeer sagte: „Kann man Weibern Alles aufschreiben? Sie stifteten Unglück, liess' man sie aus dem Tacte heraus!" Vergl. No. 37 der Neuen Berliner Musik-Zeitung 1871 (Berliner Bekanntschaften). —

Nachdem sich dann das Thema noch einmal hat modificirt (variirt) hören lassen, kommt es in die Stampfe einer überaus figurirten Coda, welche das Studium eines Künstlers in Anspruch nimmt, die Kräfte eines robusten Mannes, die stärkste Pianofortegesundheit, in einem Wort! —

Tausig besiegte diese dräuende, durch das Programm im Stück, gut motivirte Gruppe entsetzlichster Schwierigkeiten, ohne Anstrengung, gleichsam spielend. Die Coda bleibt in modulirenden Harfengriffen vor einer Fermate stehen, die den voraufgegangenen Fermaten correspondirt, um im Hafen der Dominante Anker zu werfen und dann in einen Sabbath von zu Terzen geschaarten Triolen einzumünden. In höchster Bravour geht das 18 Seiten lange Stück zu Ende.

Tausig's linke Hand war eine »*zweite rechte*.« Tausig hatte nie das Ansehen, Schwierigkeiten auch nur zu bemerken! — Anton Rubinstein nannte ihn den Unfehlbaren, Liszt bezeichnete seine Finger als *ehern*, Sérow sagte mir Jahre lang, so oft zwischen uns von Pianisten die Rede war: »*Tausig* hören, hören Sie *Tausig!*« —

Was Tausig vor Allem kennzeichnete, war, dass er nie auf den Effect, immer nur auf das Stück spielte, eine Objectivität, die das grosse Publikum nicht versteht. Das will, wo Schlangen gewürgt werden, jedesmal wissen, wie dick und gefährlich sie waren, und ermisst das an dem Gebahren des Reproducenten. Das grosse Publikum meint, was leicht überwunden wird, sei nicht schwierig und Sohn oder Tochter zu Hause könnten es auch! Aber gerade die absolute äussere Ruhe und Unerschütterlichkeit der Haltung in Tausig setzten seiner Virtuosität die Krone auf.

Wohl durfte Tausig sagen, wie ich hörte: »Ich bin kein *Stubenspieler*, ich bin ein *Oeffentlichkeitsspieler;* nur in der Oeffentlichkeit beherrsche ich *alle* meine Mittel!« Excentrische Gesten, Mitspiel sämmtlicher Gliedmaassen, mögen in der That auf das grosse Publikum Wirkung äussern, sind aber vom Uebel, sind ein kunstfeindliches Element. *Tausig* spielte

aus einem Guss, in einem Guss! — Tausig hätte Chopin entzückt, dessen *leichte*, aber weit in Kraft und Gewalt unter der seinigen bleibende Beseitigung der Schwierigkeiten des Mechanismus er besass.

In Berlin nahm ich Abschied vom Künstler in der Fantasie von Liszt, über die Don Juan-Motive, dieser höchsten, an einen Pianofortevirtuosen ersten Ranges zu stellenden Anforderung. Tausig sagte mir dabei in seiner edlen Bescheidenheit: »*Lange* habe ich dieses Stück nicht überwinden können, erst nachdem ich auf's Neue, und immer wieder, in *Bach* und in den letzten Sonaten von *Beethoven* studirt, hat es sich mir ergeben. Sie machen mir keine Ausstellung in der Don Juan-Fantasie? aber ich selbst sage mir, dass ich hier nicht *über* der Schwierigkeit stehe, sondern in der Schwierigkeit; nur *Er* steht *über* derselben, nur *Er!* Dies ist das Geheimniss des Eindrucks, den *Er* macht! Sie haben in Ihrem französischen Buche gesagt: »*Er* sei der *Paganini* des Claviers.« Das ist wahr und hat ihm auch gefallen, es ist aber viel zu wenig gesagt. Bei Liszt kommt zur Darstellung die unbedingte Herrschaft über das Gesammtgebiet musikalischer Kunst, der berufene Componist in den grössten, in allen Formen! Aus diesem grossen Ganzen geht bei ihm der Virtuose hervor; da hinan reicht kein Paganini, der bei der Virtuosität stehen blieb!« —

In der That hat man die von Liszt der Claviertechnik zugemutheten Aufgaben als eine *vergeistigte* Technik für sich zu verstehen, als einen *neuen* Ideenkreis, als einen von *Bach* über *Beethoven* bis zu uns fortgesponnenen Faden, der auf die Compositionen von Liszt hinführt, wie auf den letzten Ausdruck aller Pianofortemöglichkeiten! —

Die grossen Pianofortevirtuosen des Jahrhunderts vergleiche man *Erdtheilen* oder aber *Ländern*.

Liszt, Chopin, Henselt sind Erdtheile, Länder: *Tausig, Rubinstein, Bülow.*

Thalberg war nur der *correcte gentleman-rider* des Pianoforte der vierziger Jahre, die ein Jahrhundert hinter unseren

Tagen zurück zu liegen scheinen! Ein Reiter, und säsze er noch so gut zu Pferde, muss auch einmal absteigen! *Thalberg* ritt perpetuirlich. Das hiess Fantaisie — über *Moses*, zum Beispiel; Musik machte Thalberg wie der Trompeter in Kaufmanns Museum in Dresden, durch die Luft, nicht durch die Seele geblasen! Thalberg war das gut gestriegelte und gebügelte Pianoforte. Wer sattelte heut zu Tage noch eine Note von Thalberg? Nur *eine* Elucubration von Thalberg ist musikalisch angelassen und auch nur im Anfang, im *Trott*, sein zweites Caprice (Es Dur), dessen Motiv reizend aufgezäumt ist und zu Ende der interminablen »*Performances*«, wie die Engländer Musikproductionen nennen, mit *Hindernissen* auftritt, über zwei Octaven in Octaven *Barrière* springt! —

Thalberg hat gesagt, er getraue sich mit *Liszt Parallele* zu spielen, nur müsse Liszt hinter einem Schirm sitzen, *sehen* müsse man ihn nicht dabei! Gerade dann wäre Thalberg und zum ersten Male, gestürzt, denn die Seele wäre nicht hinter'm Schirm geblieben! »*Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir!*« hätte Liszt ihm sagen können.

Thalberg war ein vollendeter Weltmann am Piano, mit dem Daumen der rechten Hand, zum *groom*, den hat er als trockenen Melodieführer zu Ehren gebracht. Die zuerst von *Beethoven**) (im 1. Pianoforteconcert, C Dur, Largo, op. 15, erschienen 1801), dann von *Weber* wiederholt (Sonate, D Moll, Andante; Es Dur-Concert, Rondo; Aufforderung) in das Medium des Claviers verlegte Begleitung, ist nicht die Erfindung von Thalberg.

Eine oft ausgesprochene Ansicht will, das Piano habe seinen Abschluss gefunden durch *Liszt* und *Chopin*.

Jede Zeit hat ihre Berechtigung, Virtuosität die ihrige, und davon ist Tausig der beste Beweis.

Es ist eben so in der Production. Zerfällt das Leben

---

*) Was ich zuerst nachgewiesen zu haben glaube, Beethoven, eine Kunststudie, 3 B. S. 152 bei op. 15.

in Kirche und Theater, in das, was diese Factoren symbolisiren, so sind uns die Vertreter dieser Bühnen *am Clavier* vor Allen *Beethoven* und *Weber*. Zu dem Gefühlsleben in Weber im grossen Ganzen brachte Chopin das Leben der hohen Klassen der Gesellschaft im Einzelnen. Chopin fühlt nicht weniger tief als Weber, weil er in Paris fühlt, er fühlt nur concret, Weber kosmisch, weil auf germanischem Grund und Boden! — Chopin ist niemals Oper, Symphonie, welche Elemente in Weber's Claviermusik wie die Irrlichter in der Wolfsschlucht herumspucken. Chopin ist immer nur das Clavier in einer Meisterbehandlung des Instruments, in einer Meisterfactur, die Weber überlegen ist; *Chopin* gebietet über *alle* technischen Mittel, wie sie Weber in diesem Grade nicht zu Gebote standen.

Das Verhältniss von Chopin zu Beethoven und Weber am *Clavier*, ist das eines diesen Grössen Ebenbürtigen. Die Claviermusik Beethoven's ist als Orchester- und Quartett-Carton zu verstehen, in der Art, wie die Kaulbachschen Cartons im Dom zu Berlin als Gemälde. Beethoven, als das incarnirte Symphonie-Genie, ist immer symphonistisch, er ist es in seinen Clavierconcerten wie in seinem Violinconcert. Der Flug seiner Gedanken verlässt das Clavier in einer *Parabel; diese* Linie kehrt nicht wieder, verliert sich in der Unendlichkeit der Idee! —

Selbst die Quartette von Beethoven sind Symphoniesplitter, bei aller quartettmässigen Ausstattung.

Tausig wusste zu unterscheiden in Beethoven wie in Weber am Clavier. In der reizendsten Pianofortefarbe gab Tausig die A Dur-Sonate op. 101 von Beethoven, orchestral, die gewaltige Orchester-Fantasie in der F Moll-Sonate op. 57, die man nun einmal »*Appassionata*« nennt, als ob nicht alle Beethovenschen Sonaten »*appassionate*« wären! In *pompejanischem* Farbenschmelz recitirte Tausig die As Dur-Sonate op. 109, *colossisch* die letzte Sonate op. 111.! —

Nichts ist dem Virtuosen wichtiger als die richtige Auffassung der Tondichter, deren Interpretation er übernimmt.

In dieser Beziehung stand Tausig seine hohe allgemeine Bildung zur Seite und der aus wissenschaftlichen Beschäftigungen hervorgehende, feinere Geschmack in allen Dingen.

In dieser, man mag sagen, was man wolle, den Ausschlag gebenden Beziehung, behauptete Tausig eine exceptionelle Stellung. Ein für alle Male nahmen wir Grossmeister Liszt als Maassstab der Beurtheilungen aus.

Bevor ich Tausig in Petersburg wiederfinde, noch eine Reminiscenz von ihm in Berlin, aus jenem, durch die gütige Liebenswürdigkeit des Künstlers mir unvergesslichen Spätherbst 1868.

Tausig setzte mich einmal an sein Clavier, als wir allein waren, und sagte: »Spielen Sie hiervon die Oberstimme, das Stück *kann* Ihnen noch nicht bekannt sein.« Es waren kurze, bedeutsame Sätze zu vier Händen von R. Schumann.

»Nun! wie Sie das gespielt haben, ganz wie *Er!*«

Ich sah ihn betreten an; dass Tausig mich aufziehen wollte, konnte ich einerseits nicht annehmen, andererseits kam ich mir lächerlich vor. —

»Ich sage das ganz ernsthaft«, setzte er hinzu; »es war in *Seiner* Art und Weise, ich wiederhole, ganz wie Er!« —

»Aber da ist ja nichts zu spielen, nur zu verstehen.« —

»Das ist es eben — *das* lehrt man die Schülerinnen nicht! Das hat mich ganz erstaunt, das sind die Reisen, Ihre Fussreisen in der Schweiz!« (So humoristisch war Tausig noch 1868; in Petersburg 1870 war das vorüber.)

Nach einigen Tagen erschien ich mit zwei Notenheften in der Hand. — »Ah!« sagte er, »da kommt die Rache für das Examen; nun, ich will's nur sagen, es war ein kleines Examen, ich wollte doch sehen — nun, worin werd' *ich* examinirt?« —

»Sie sehen: »Sonates *progressives et agréables*.« Tausig lachte recht von Herzen und fragte: »Was soll *uns* das?« Vergnügen machen! war meine Antwort. Das sind verkappte kleine Opern von Weber, spielen Sie nur das »*Bässchen*« und hören Sie recht zu. Das Original ist für Piano und Violine, dieses Arrange-

ment von Czerny, wie mir der Herausgeber Cranz in Hamburg gesagt, den ich *deshalb* dort besuchte. Sonate 1 rectius Sonatine, F Dur, Allegro; *vor dem Thore, Pfingsten;* Larghetto; *Erzählung der Grossmutter am Kamin,* B Dur; Rondo, Amabile, F Dur, *Posthorn.* Das steht nicht da, das spiel' ich heraus«, sagte ich zuversichtlich.

Tausig: „Fangen wir an mit dem Kamin."

„Ja! Das ist freilich sehr interessant! Noch einmal", bat Tausig. „Es scheint Ihnen sehr bekannt."

„Eine 20jährige, treue Ehe!"

„Und noch verliebt? Nun, so gehen wir vor's Thor," scherzte Tausig weiter.

„Auch sehr interessant," musste er eingestehen.

„Nun das Amabile, die Postgeschichte, ist Nichts!"

„Aber das kleine Minore, in 8 Tacten?" fragte ich.

„Ja! Das ist wieder von einem Meister."

„Sonate 2. Moderato, carattere Espagnuolo, G Dur, *ein Deutscher in Sevilla.* Adagio, C Moll, *aus einer verlorengegangenen Oper: Didone abbandonata,* Rondo G Dur, Air Polonais. *Auf dem Lande, Johannis.*" —

Tausig: „Dies Spanien könnte auch in Deutschland liegen!"

„Gerade wie das Spanien im Don Juan, meine ich."

Tausig: „Meinen Sie? Hum, hum! vielleicht! Adagio, interessant; Rondo, reizend, Modulation nach B, in die Unterdominante (C Dur) köstlich — also Rondo noch einmal, wie das Ding coupirt ist am Schluss, oho!" — —

„Sonate 3. Air russe, D Moll, „*Wahrheit über Russland, in Deutschland unbekannt*", (wie treuherzig mich Tausig ansah!) Maggiore reizend; sehen Sie, ich hab' darauf geschrieben: amoroso (er lächelte freundlichst), Rondo, Presto, sechs Achtel, D Dur, Elfentanz, über alle Beschreibung reizend."

„Also die Elfen 'ran, gleich," drängte Tausig.

„Ja! Sehen Sie! Das ist eine ernsthafte Geschichte! Das Rondo ist sehr schön", freute sich Tausig, „und wie

coupirt am Schluss! Das muss wahr sein! Also Rondo noch einmal!" entschied Tausig.

„Bemerken Sie die Blumengewinde vom 13. Tact an! noch eine Verführung von *Hüon*, aber ich bitte Sie, nun oben zu spielen, weil ich die Scalen so miserabel mache." —

„Da ist eine im Bass, die ist wichtiger, da setzt das ganze Orchester ein, ich bin's nicht schuldig geblieben, ich bleibe unten," entgegnete Tausig.

Wir spielten das Rondo dreimal. Es ist nicht lang, 84 Tacte im Ganzen, und was steht Alles drin! „*Landsitz ohne Schulden, mit Elfen!*" —

„Die Fortsetzung werden Sie wohl nicht —?"

„Gleich will ich die Fortsetzung, gleich," eilte Tausig.

„Also Sonate 4. Es Dur, Sonntag, *Kegelspiel. Sonnenblumen* an der Kegelbahn. Was das für brave Leute sind, das steht im 9. und folgenden Tacten! Rondo Vivace, bescheiden erleuchteter Garten, aber doch —"

Tausig: „Aber doch! Wie allerliebst er das Wort accentuirte, *der liebe Mensch!*"

„Sonate 5. *Im Theater.* A Dur, Andante con moto, thème de l'opéra *Sylvana*, vier Viertel."

Tausig: „Na nu! geht's los?" —

„Sehr! — wissen Sie, was das ist? Das Thema muss Weber geliebt haben, er hat es für principale Clarinette und ziemlich principales Pianoforte in Variationen bearbeitet, in B Dur, da ist's op. 33, hier in A ist's op. 10, in den Clarinett-Variationen sind ihrer mehre, welche sind die „*ersten?*""

„*Darüber streiten die Städte*", citirte treffend Tausig, „nach aller guten Methodologie ist das vollständigere Werk das letzte, denke ich."

„Ja! aber in unserem op. 10 ist diese verteufelte Marsch-Variation, Marcia maestoso, die nur der vollendetste Meister schreiben konnte! Auch das *Finale Siciliano* ist reizend!"

Tausig: „Diese 5. ist gar zu nett! Wissen Sie, ich bekomm' *Absichten!* Diese Dinger könnte man ausstaffiren zu einer Weberfantasie für Salon-Bedürfnisse. Ich mach's ein-

mal!" (Ein Gedanke, der nicht verloren gehen sollte; aber lieben muss man Weber; A. Rubinstein liebt ihn!)

„Das 6. Sonatchen ist unbedeutend, die Schluss-Polonaise schwach, aber hübsches Violoncell-Solo, oder meinen Sie Fagott?" —

Tausig: „Ich meine „*Piston!*" So *scherzoso* war er! —

So lebten wir! so lebten wir alle Tage! — leider nur sechs Wochen! —

Zwei Jahre vergingen; die Nachricht, Tausig käme zur Concert-Saison vor Ostern, erregte das ganze Interesse der compacten Gruppe des musikalischen Contingents von Petersburg. Man war im März 1870. Ich ging gleich zu Tausig, in's Hotel Demuth, wo er wohnte. Er begrüsste mich freundlichst, den Menschen in ihm fand ich dennoch verändert. Eine Wolke lagerte auf seinen Zügen; er war nicht mehr fröhlich! —

„Sie verzeihen mir, wie ich sehe," sprach er fein, „dass ich nicht zu Ihnen gekommen, ich mache keine Besuche, mein Hotel verlasse ich nur, um in mein Concert zu gehen, wenn bereits Alles dort besorgt ist und ich mich nur an's Instrument zu setzen brauche." —

Er reichte mir eine Cigarre. — „Es sind *dieselben!*" setzte er mit einem betrübten Lächeln hinzu. Ich sprach sogleich von gleichgültigen Dingen; es schien mir das angezeigt, obgleich ich mir des Grundes noch nicht bewusst war. Es schien ihm recht zu sein, denn er stand gleich auf und sagte: „Ich muss Ihnen Ihre „*Aufforderung*" spielen." Er spielte nur die Passage, zu der in Tausig's Bearbeitung des Stückes ein motu contrario der linken Hand gekommen war. Ich gerieth in Erstaunen über diese, so zu sagen, *frei* im Raum schwebende Virtuosität, auf einem mir so wohl bekannten Gebiete! —

„Wenn es Sie amüsirt", sagte er, „kann ich's schneller;" er gab die Doppelpassage nunmehr pp, in einem fabelhaften Prestissimo-Tempo, lächelte und stand auf.

Dies Gebahren war nicht natürlich, *scuril* war es, wie Meister Kreissler-Hoffmann zu sagen pflegte. Der Künstler musste betrübt sein! Auf meine Bitte trug er mir indessen das ganze Stück mit seinen Arabesken, wie die Bearbeitung benannt ist, vor. Die *Aufforderung*, eines der verbreitetsten Stücke des Klavierrepertoirs, wurde vor einigen 50 Jahren von Weber geschrieben, ist aber noch jung! Ich halte dasselbe für das bedeutsamste und dankbarste Stück in Rondoform, ohne Begleitung, das man besitzt. Diese herzige, und doch so überaus glänzende Inspiration, gilt der Intimität am Klavier und lebt auf dem Boden des Familienkreises und Salons in natürlichem Zustande. Soll es vor ein Paar tausend Zuhörer treten, so ist in der Ordnung, dass es Balltoilette mache und in der ganzen Rüstung des modernen, weit über Weber's Grenzen am Klavier, hinausgekommenen, olympischen Concert-Instruments erscheine. So behandelte Tausig die *Aufforderung* in seiner Variante. Die bei Weber so bezeichnend *wiegend* überschriebene Cantilene, zu der bei Weber die Begleitung in die Mitte des Instruments zu liegen kommt, verlegt Tausig in das Medium, als Bassstimme, die dem Manne ziemt, als eine Liebeserklärung des Tänzers gegen seine Tänzerin, gleichsam als ein a parte, während bei Weber diese reizende Cantilene mehr dem *Ganzen* der Vorstellung zukommt.

Das mir in der Darstellung der *Aufforderung* durch *Tausig* künstlerisch am höchsten stehende Moment war das *Minore* im Stück, das er als eine, ich möchte sagen, *burschicose* Ausschreitung gab.

Ich sagte ihm das. Seine Antwort war: „Es ist doch hübsch, dass Sie das Alles am Platz finden, nachdem Sie es Ihr Leblang anders gemacht haben! — Werden Sie darüber schreiben?“ —

„Gewiss! über Ihre Arabesken zur Aufforderung werde ich schreiben, was ich Ihnen jetzt sage. Für meine Person bleib' ich, aus *guten* Gründen, bei'm Weberschen Text.“

Er lächelte in alter Weise. „Ja! *verteufelt schwer* ist

es!“ sagte er, „sehen Sie hier, wo der motus contrarius in der Passage *Moll* berührt, der Parquetboden des Tanzsaals, aber eben so spiegelblank und glatt, bleiben muss!“ —

„Ich habe oft an Sie gedacht, wie ich's machte, nun, heute Abend spiel ich's schon besser, mir wachsen die Flügel im Publikum. Sie werden's sehen. Nun leben Sie wohl und kommen Sie hübsch *gar nicht wieder*, denn ich bin ein unausstehlicher Mensch geworden.“! — Das war ein Stückchen seines alten guten Berliner Humors! —

In Concert und Oper, *wenn's gilt*, komm' ich immer hübsch früh. Gern seh' ich den *Schlag* der Contrabässe allmählich die langen Hälser ausstrecken; die Bläser in ihren Instrumentenkasten kramen; Trompeten und Pauke sich rüsten; die Geiger conferiren! — Man hat so seine Gedanken dabei! — Etwas Grosses ist es um ein Orchester! Das ist der *Dämos*, von dem geht Alles aus, zu dem kommt Alles zurück; das ist der *Gesammtbegriff*, und das Orchester, die *Kirche* des *Instrumentalen*. —

Einen so bedeutsamen Bruchtheil der Kulturbevölkerung sollte man nie zu *loser Speise* versammeln, immer nur zu einem „*Symposion!*“ —

Diesmal hatten wir das Es Dur-Concert von Beethoven vor uns — ein würdiges Gastmahl! —

Reiseschicksal (in grossen Städten reist man immer!) hatte mich eine Stunde vor Anfang kommen lassen. Die ungeheuerlichen Räume des Saales des Adels in Petersburg (Dworänskoje Ssobranie) pflegen zu solcher Zeit einer halberleuchteten Krypte zu gleichen. Halberleuchtet war auch der Saal, aber schon vollständig gefüllt. Das war mir in 40 Jahren nicht vorgekommen! ich eilte in's Künstlerzimmer, um Tausig das zu expliciren, der aber war noch gar nicht da und erschien erst jedesmal *kurz* vor Anfang.

Dieser seit den vierziger Jahren bestehende Saal der officiellen Adelsversammlungen ist einer der schönsten, wo nicht der schönste in Europa. Er besteht aus einer Reihe von 12 Corinthischen Säulen, in spiegelblankem, weis-

sem Stucco zu *jeder* Seite, in 2 Etagen (mit Gallerie), aus 3 Säulenportalen an *jedem* Ende, durch die man zum Saal einige Stufen hinabsteigt. Zwischen den Säulen hängen 28 grosse Kronleuchter, im Luftraum des Saales 8 *kolossale*. Kann die Akustik unter diesen Umständen keine ausgezeichnete sein, so ist sie immerhin noch eine gute. Der Saal ist eben ein grosser Galla-Ball- und Ceremonien-Saal. Das Podium des Orchesters wird in denselben hineingerückt.

Auf diesem Orchester erschien das ganze musikalische Europa in seinen Spitzen, hier:

Franz Liszt! —

Hier erschienen die Gesangesgrössen: *Pasta, Viardot, Sontag* (Gräfin Rossi).

Hier, *Vieuxtemps, Ernst, Sivori, Ole-Bule;* hier sang

Rubini! —

Alle Haupt- und Staatsactionen des musikalischen Lebens von Petersburg fanden hier Statt, wie noch die beiden Grafen Wielhorski den Geschmack, die Richtung, das richtige Verständniss durch ihre künstlerische Ueberlegenheit, moralisch, nicht durch Zwang, und nur um so nachhaltiger, leiteten; denn diese, beispiellos in der Geschichte der Musikgeschicke in Europa dastehenden Mäzene und Künstler, nahmen nie eine officielle Stellung in der Musik ein. Um sie schaarte man sich *organisch*, nach *Zuchtwahl*.

A. Rubinstein, der jener grossen Musikzeit angehörte, sagte mir einmal: „Nunmehr ist Alles frei gegeben, öffentlich geworden!" —

„Dat *vincla* libertas," sage ich mir dazu!

Jedenfalls müsste sich vor Allem die Oeffentlichkeit zu *dem* Kultur-Niveau erheben, das die nach *inneren* Gründen wirkende Hegemonie jener hervorragenden Geister kennzeichnete!

In den Concerten von Tausig war in diesen Räumen jeder Stuhl besetzt; sogar die der *Kaiserlichen* Loge gegenüber liegende des *diplomatischen Corps*, ein freier Balcon, war zu Stühlen eingeräumt. Die an den Kapitälern fortlaufende Gallerie bot den Anblick compacter Massen. Die Durch-

gänge, zwischen Fenstern und Säulenschäften, Reihe hinter Reihe zusammengedrängtes Publikum; auf den Fensterbrüstungen selbst die letzten Reihen stehend. —

So erwartete man Tausig! —

War das ganze Auftreten des Künstlers ein bescheidengewinnendes, so waren auch die Eintrittspreise bescheidene, wenngleich, nach den Maassstäben in Deutschland, immer noch hohe. Von 1 Rubel (Gallerie) über 2 zu 3 und 5 für die numerirten Plätze. Schon am Vormittage des Concerts hatten die Secretaire Tausig's für dreitausend Rubel Plätze verkauft. Die Einnahme betrug das Doppelte, und dieser Zudrang erhielt sich durch alle drei Concerte. Es war ebenso in *Moskau*, wo alle Billete ausverkauft waren, bevor der Künstler eintraf. Dennoch war er nicht zu vermögen, nach seiner Rückkehr von *Moskau* nach *Petersburg* noch ein Concert zu geben. —

Und *Tausig* erschien auf dem Podium vor dem Instrument, das er sich aus Berlin mitgenommen hatte! Ihn empfing ein Beifallssturm, wie ein Künstler nach langer Abwesenheit aus der Heimath ihn ausnahmsweise finden mag.

Und das Es Dur-Concert schlug los!

Aus sich heraus trat der Künstler, ich merkte es gleich, um nur noch der Gebieterin, der Kunst, in einem ihrer edelsten Werke anzugehören! —

Furchtbar waren seine Keulenschläge auf die Anfälle des Orchesters! — Das waren seine Antworten auf die Härten des Lebens, wie sie die *künstlerische* Seele berühren! —

Tausig spielte das Concert auswendig, wie Alles, was er uns gab. Er war der feuertrunkene Rhapsode des unsterblichen Dichters! —

Die Passagen brach er wie Spielwerk zusammen! Nie hörte ich eine feurigere und doch noch mannsvollere Exposition der Flamme des Rondos!

Wie sich dieses Rondo sondergleichen in den Saal stürzte! Im zärtlichen, zweiten Thema schien Tausig zu sagen: „Das geht mich nichts mehr an! *vorbei! vorbei!*" —

In den elektrischen Funken der Sprünge in C (bei der Modulation) nun, da sagte er: „*Das* bin ich!“ — Es war die höchste Delikatesse, die geprüfteste Eleganz! — Ich dachte an sein Wort in Berlin: „*Das* Concert ist meine *Specialität*.“

Tausig entsprach *dem* Programm des Werks, das die Tagespresse, bei Gelegenheit der nachträglichen Säcularfeier in *Bonn*, so viel besser zeichnete, als ich vermochte.*) *Kölnische Zeitung* 1871: „Eine wahrhaft ritterliche Tondichtung, dieses Concert! nur verlangt sie auch, um sich in ihrer stahlgepanzerten Pracht tummeln zu können, einen *ritterlichen Spieler*, nicht einen, der sie des Panzers und der Schienen entkleidet und hübsch hoffähig, in seidenem Wamms und weichen Schnabelschuhen auftreten lässt.“ —

Dieser ritterliche Spieler war Tausig in Petersburg, der sich den Ehrenplatz in *Bonn* kaum hätte nehmen lassen! *Dort* hätte er *pro Germania* gespielt! —

Das Solospiel von Tausig in Petersburg verbreitete sich über das ganze Repertoir; von *Bach* und *Scarlatti* bis zu *Mozart* und *Beethoven*; von *Field* bis zu *Chopin*; über *Weber* und *Schumann* bis zu *Liszt*. *Allen* Stylen war Tausig ebenbürtig; der Eigenthümlichkeit der verschiedensten Naturen wurde er gerecht! —

Fassen wir die Eigenartigkeit des uns entrissenen Künstlers dahin zusammen:

Seine Macht über *alle Mittel*, war so gross, dass in dieser Macht, die *Poesie* des frei gerungenen Herrschers über Materie und Apparat, eine Poesie an sich und für sich, lag.

Seine Begabung für den strengen Styl (Fuge, imitatorischer Styl) war einzig in ihrer Art. Tausig gab Fugen und was damit zusammenhängt, mit dem Reiz der reizendsten Behandlung des *galanten* Styls, wie man sonst sagte: *Seine* Sauberkeit in allen *Stimmen*, die Nüancen seines Anschlags

*) Vergl. Beethoven, eine Kunststudie, 4. Theil S. 159 und folg.; eine ganze kleine Monographie und doch nicht so viel! —

„In seiner Werkstatt träume sich der Künstler
Zum Bildner einer schönern Welt!“

machten diese Gebiete populär, allgemein verständlich, allgemein ansprechend. In der Fuge steht man vor dem *Buchstaben*, in den man den *Geist* der Kunst zu tragen hat und nicht den *Menschen*; eine künstlerische *Subjectivität* im engern Sinne. Ordnete Tausig *in thesi* den Menschen dem Künstler, das Leben der Kunstnothwendigkeit unter, so war er in der Fuge ganz eigentlich in seiner *Geistesheimath*.

Tausig beherrschte das ganze Arsenal der letzten Möglichkeiten am Klavier in den Compositionen von Liszt.

Tausig war ein vollendeter Vertreter der Chopinschen Muse. —

Damit, Alles in Allem zusammengehalten, war Tausig einer der hervorragendsten Virtuosen, die es je gegeben hat, ein *infaillibler Triumphator* am Pianoforte.

Have, anima pia! Te! amicissimum sodalem —

moriturus salutat! —

IV.

ADOLPH HENSELT.

Erlösung der Sinnlichkeit durch das Ideal.

Arthur Schoppenhauer, der in seiner Philosophie die Welt als Wille und Vorstellung versteht, sagt auch einmal: *„Das gröste Glück ist, gar nicht geboren zu sein“.*

Nicht schreiben, kann man schon für ein ganz annehmbares Glück halten! Schreiben ist schwer, weil man nicht nur sprechen, auch etwas sagen muss; Schreiben macht immer mehr Feinde als Freunde und der Erwerb dabei ist nur ein Symbol! —

In der Berliner Musikzeitung*) erschien eine Reihe von Arbeiten, die *Liszt*, *Chopin*, *Tausig* umfasste, und eine Fortsetzung in Aussicht stellte, zumal dieselbe vor der *eigenartigsten* Erscheinung dieses Jahrhunderts am Tasteninstrument, vor *A. Henselt* stehen blieb. Wenn wir *Henselt* die eigenartigste Erscheinung am Clavier nennen, so haben wir diese Bezeichnung aus innerlichen Gründen zu rechtfertigen.

Durch absolute Macht über *alle* Mittel am Instrument und dadurch, über *alle* Style, ist *Liszt kosmisch*, d. h. universell zu verstehen. Seine Eigenart besteht in der Universalität. *Tausig*, der specifisch den Apparat, das Mittel, zu einem für sich geltenden Kunstwerth, zu einem Inhalt für sich machte, gehörte damit derselben mehr universellen als

*) 1868, No. 37—39.

ndividuellen Richtung an. Chopin war zu eigenartig in der Production, als dass seine Reproduction bei der dem Künstler abgehenden physischen Macht über das Mittel, seine ganze Eigenartigkeit auszudrücken, im Stande gewesen wäre. Wir sagen, seine *ganze*, *denn im Einzelnen* der Darstellung, in einer nur ihm gegebenen *natürlichen*, aus dem Gemüthe kommenden, nicht gewollten, nicht gemachten Eleganz, in Geschmack und Innigkeit aller Auffassungen, war der Pianist *Chopin* auch eine unvergleichlich eigenartige Erscheinung ihres Zeichens, eine *polische* (sarmatische) mit französischer Erziehung, französischer Sitte, mit den Vorzügen und Nachtheilen beider Richtungen. Bei der ihm mangelnden physischen Kraft, setzte Chopin Alles in den Gesangsstyl, in die Zusammenhänge und Verbindungen, in das Detail. Damit war er ein Pastellmaler, *„wie noch Keiner war"*. — Die Mazurken von Chopin sind das Tagebuch seiner seelischen Reisen auf den politisch-socialen Gebieten sarmatischer Traumwelt! — Da war seine Reproduction zu Hause; *da wohnte* die Eigenartigkeit des Pianisten Chopin. Er vertrat Polen, sein *Traumland*, im Pariser Salon, den er in den Zeiten von Louis Philipp, auf *seinem* Standpunkt für eine politische, maassgebende Grösse ansehen durfte. Chopin war der *einzige politische* Pianist. Er *gab* Polen, er *componirte* Polen!

Nicht ohne Einfluss blieb französisches Leben, französische Schule in Kunst und Wissenschaft im Allgemeinen auf Franz Liszt. Das sprach sich seiner Zeit darin aus, dass das grosse *Gespenst* am Clavier, diese grösste am Clavier erlebte Erscheinung, dass Liszt die Errungenschaften eines nicht von einer gewissen Schablone entkleideten Mechanismus, die französischen Präcisionen conventioneller Formen, in die erste Reihe stellte und in Convention und in Allem *was die Mode streng getheilt*, wie der Dichter sagt, geltend machte. Seine Art und Weise hatte damals an *sich* genug, etwa wie die französische Sprache an sich genug hat. Das Genie des Künstlers, sein *„Unsterbliches"*, enthoben ihn französischem Wesen, führten ihn immer inniger Deutschland zu, dem Ge-

sammtvaterland musikalischer Kunst, wobei ihm der Vortheil blieb, alle anderen Formen gleich frei zu beherrschen; mit deutschem Geist, aus deutscher Tiefe, deutschem Wissen und Vermögen, auf italienisches wie französisches Seelenleben beliebig eingehen zu können.

Zwischen Liszt und Chopin mitten inne, als Verbindung ihrer Contraste, *gewissermaassen*, steht Henselt, als eine urgermanische Erscheinung, als eine *Germania* am Clavier. Alles in *Henselt* ist *deutsch*, Production und Reproduction. Deutsch ist uns synonym mit wahr, bieder und treu! Was ehrlich und brav an der Welt ist, was tief liegt, tief und gross in der Menschenbrust lebt, das darf man deutsch nennen! Aber nicht nur deutsch ist Henselt, er ist in des Wortes bester und angewandter Bedeutung, *studentisch-deutsch*, in der Bedeutung unverwüstlicher Jugendfrische des Geistes, gänzlicher Befreiung von conventional-socialem Zwang, in der Kunst wie im Leben, in der Bedeutung utopischer Lebensanschauungen, deren Realität im Ideal enthalten ist! Erinnern wir uns des tief bedeutsamen Wortes von Shakespeare: *all is true* (Alles ist wahr), mit dem das Ideal auch „*real*" berechtigt ist. Das studentische Leben und Weben ist eine urgermanische Erscheinung, die wie eine glückliche Insel inmitten der bürgerlichen Gesellschaft, die Jugend der Welt symbolisirt *(juventus mundi)*, wie Gladstone von Griechenland sagt! Es ist dieses Element ein Wahrzeichen ächt deutschen Sinnes, und aus diesem Grunde machen wir davon eine analoge Anwendung auf Henselt. Um einen Schlüssel mehr zum Verständniss seiner Art an die Hand zu geben, sagen wir, gegen Liszt und Chopin hebt sich Henselt ab, als eine studentisch-deutsche Erscheinung, „*wie noch keine war*". Uns kommt es auf Unterscheidungen an, auf Charakteristik. Gemeinplätze der Anerkennung; Bezeichnungen, die auf gleichartige Phänomene passen, thun es nicht, dabei wird keine Charakteristik, keine berechtigte Erkenntniss gewonnen, die allein der Kritik Noth thut, weil sie Begriffe feststellt.

Um unserer Aufgabe zu genügen, hatten wir den Standpunkt zu bestimmen, von dem Henselt in's Auge zu fassen ist. Wir fanden den *„germanischen"*. Wir wollen demnach einen kleinen, allgemeinen Theil der Beobachtung aufstellen, den grossen Künstler dann in Darstellungen einzelner seiner Compositionen sowohl, wie in Weber und Chopin schildern und mit einer Skizze des Menschen im Künstler schliessen, denn das Leben eines Künstlers ist eine Totalität, die er nur in Episoden zu verlassen vermag, der er in allen grossen Zügen treu bleibt, wenn er ein ächter Künstler ist.

Henselt bewohnt seit 32 Jahren Petersburg, wo er nie in die Oeffentlichkeit tritt; er besucht zwar alljährlich Deutschland, lässt sich aber auch da nur vor wenigen Erwählten hören. Den deutschen Lesern dürfte somit erwünscht sein, von einem Künstler zu hören, der zu dem künstlerischen Ruhm des deutschen Vaterlandes in so hohem Grade gehört, dass, dürfte man anders so rechnen und klassificiren, von allen Pianofortegrössen, einzig und allein nur Henselt als der Ebenbürtige von Liszt zu nennen wäre, wenn gleich auf specifisch subjectiven Gebieten in einem concreteren Kreise. Nur Henselt, vor Allen, hat dieselbe Gewalt über das Mittel in Tonfülle, dieselbe Vollendung in der Leistung, d. h. die unnahbare, über jeden Vergleich erhabene *(omni exceptione major)*. Wir lieben aber nicht zu vergleichen, wir beurtheilen die Erscheinungen nach sich selber, nach ihren letzten Gründen.

Als kurzgefasste Bestimmung für den Leser: »von *wem* überhaupt die Rede geht, wenn von Henselt die Rede«, mag obige Bemerkung indessen dastehen.

In seinem Schaffen, in seiner Darstellung, im Ganzen seiner Persönlichkeit, ist Henselt *deutsch*, urgermanisch, ohne *allgemeinen* Schliff. Henselt hat seinen eigenartigen Schliff, seine eigenartige Vollendung, selbst ist er sich Zweck und Gesetz. Aus geht er dabei von der guten, alten Schule, kommt aber zu ganz eigenartigen Resultaten. Henselt war einmal ein Schüler von *Hummel*, ist er anders je eines Andern und

nicht immer nur sein eigener Zögling gewesen! Ausgangspunkte sind bestimmend, deshalb ist es wichtig anzuführen, dass die Grundlage in der Leistung von Henselt eine solideste ist. Wir würden *klassisch* sagen, wäre der Ausdruck nicht verballhornisirt, wäre er uns nicht fatal, beschränkten wir ihn nicht lieber auf die griechischen und römischen Autoren und auf den Umstand, ob Einer oder der Andere unter ihnen ein *gut'* oder ein *schlecht' mundvoll* griechisch oder latein spricht.

Den Ausdruck der Darstellung in Henselt, im Ganzen der Erscheinung, möchten wir als *romantisch*, im Sinne und Geiste Weber's, dessen Natur Henselt am nächsten steht, bezeichnen. Romantisch ist ein ächt germanischer Zug, romantisch ist ein vorherrschender Zug in Henselt. Selbst wo der Künstler ein leichter wiegendes Korn schneidet, eine anspruchslosere Salonpièce giebt (Liebeslied, Fontaine) und der vulgo-Zuhörer an Sentimentalität, elegante Empfindsamkeit denkt, auch da, und noch im kleinsten Rahmen, ist Henselt *romantisch*, in dem Sinne Weber's im »Freischützen«, wo auch Aennchen's leichtere Lieder mondbeschienen sind für jeden, der Augen für dergleichen, tiefer Liegendes, hat.

Wie sein Inneres, wie seine Wehr und Waffen, so ist die äussere Erscheinung des Künstlers specifisch deutsch, in seiner festen, schmucklosen Haltung, in seinem bewussten Wesen, das sich mit der aufrichtigsten Bescheidenheit paart, weil er selbst, nie und nimmermehr, mit seiner Leistung zufrieden ist, wie dies der tiefere Beobachter leicht erkennt, und nur der vulgaire verkennt. Henselt verfolgt ein Ideal der Vollendung, das ihn des Augenblickes nie froh werden lässt. So zeigt dieser Künstler, von Allen allein, das auffallende, aber in seinem innersten Wesen begründete Phänomen, dass er in dem Augenblicke, wo er einen gegebenen Satz, zum grössten Erstaunen und grössten Entzücken competenter Zuhörer, wie sie sich Henselt wählt, beendet hat, denselben für sich, so zu sagen, und wie in unbewuss-

tem Zustande, gleichsam einer höheren Macht Folge leistend, noch einmal, ja, mehrmals hören lässt! Dies sind Augenblicke höchster Extasen, gänzlicher Isolirung von der Aussenwelt, in denen der Mensch sich nicht mehr beherrscht, die künstlerische Seele allein thätig ist, Augenblicke, in denen der Künstler sich seinem Ideale näher fühlt, dasselbe in so glühender Sehnsucht zu ergreifen bestrebt ist, dass er der Aussenwelt, seiner selbst, des Eindruckes seiner Leistung auf die Zuhörer, vergisst! Die lieben Zuhörer, hätte der Künstler in solchen Augenblicken noch eine Ahnung von ihnen, würde er ohnehin am liebsten aus dem Fenster geworfen wissen! So glaubte ich 32 Jahre zu beobachten.

Die erwähnten, unbewussten, rhapsodischen Reprisen *dieser* Art verlaufen gewöhnlich in einer beschleunigten Bewegung, in modificirten Intentionen, in einer Art Concentrirung des Ausdruckes auf ein Herzstück im Satze, das *seine* Rezia, *seine* Agathe ausmacht, zu denen er durch alle Brandungen und Wogen, durch alle Wolfsschluchten sich durcharbeitet, um sich auf dem Scheiterhaufen des reinsten Enthusiasmus, mit der geliebten Gestalt zu verbrennen! Nicht zu vulgärem Genuss hat man Henselt zu hören! Henselt berauscht. Eine weitere, eigenthümliche Erscheinung in Henselt ist, dass er inmitten von Sätzen, wo immer ihn der Enthusiasmus packt, wo ihn das Ideal auf sein Ross hebt, die ihm an's Herz greifende Kantilene, mit Brummstimme verdoppelt! Diese Stimme des Künstler ist nichts weniger als schön und schadet der Leistung, das weiss er sehr wohl, wenn man ihm erzählt, er habe wieder mitgesungen, denn selbst weiss er's nicht, ahnt er nichts davon! *Nie*, nie habe ich so zauberische Kantilenen dem Tasteninstrument entströmen hören, als in Augenblicken, wo sich Henselt's Stimme, zu seinem Vortrag gesellte! Aber auch da ist *er* nicht befriedigt, war er nur einen Augenblick glücklich! *Nie*, sagt Henselt, fühlt Henselt, denkt Henselt, mit dem romantischen Dichter:

Alle Wünsche, *alle* Träume
Waren herrlich nun *gestillt!*
Das Verlangen war erfüllt.
Fröhlich rauschten grüne Bäume! —
(Kaiser Oktavianus.

Henselt erschien in Petersburg in der Concertsaison 1838 und hat Petersburg seitdem nur zeitweilig verlassen. Ich war gerade bei den Grafen Wielhorski, als sich *Henselt* ihnen vorstellte. Ich werde nie den ausserordentlichen Eindruck vergessen, den der Künstler durch den Vortrag seiner Fis-dur-Etude hervorbrachte. Es war wie eine unter Blumengewinden sich versteckende Aeolsharfe! Ein berauschender Duft entströmte diesen, unter beiden Händen, weich, wie die Blätter einer Rose sich ablösenden Sexten, die sich in einer und derselben Octave verfolgten, neckten, umschlangen, beseeligten! Ein solcher Reiz gesättigter Tonfülle im *pianissimo* war am Tasteninstrument nicht erlebt! Zu dem beglückenden Geflüster im Hauptsatz, kam dann das energisch angelassene Minore, das von *einer* Kraftstufe zur *anderen* sich steigernd, im Sturm das Instrument nahm, um sich wieder in das magische Zwiegespräch in Sexten zu verlieren. Es sind 32 Jahre darüber verflossen, aber das bezaubernde Bild steht noch lebhaft vor dem inneren Auge!

Der Künstler mochte uns das Entzücken über seine Leistung ansehen, er griff, sowie er geschlossen hatte, in das Herzstück seines Gedichtes zurück und gab das Ganze noch einmal in modificirten Abstufungen des Ausdrucks. Es war wie die Nachlese eines Glückes! Henselt mochte eben selbst zufrieden gewesen sein und sich seines soforten Triumphs in den Augen so hochstehender Kunstkenner, wie die Grafen Wielhorski, gefreut haben.

In ganz anderer Weise, ruhiger, breiter, tiefer strömend, folgte sein *Poëme d'amour* in H-dur, das aus einem in Form wie Gestalt, immerhin neuen Notturno-Styl, in ein nicht minder tief fühlendes Allegro im Variationenstyl übergeht und in höchster Concertbravour abschliesst; in über den ganzen Umfang des Instruments zerlegten Arpeggien, die der Künstler gleich

wuchtigen, zielgewissen Speeren schleuderte, ohne dabei die Grenze des Wohllauts zu verletzen, ohne das am Pianoforte erlaubte Maas der Kraft zu überschreiten.

Das war noch nicht erlebt worden! Solche Zartheit bei solcher Kraft; ein so für sich berechtigter Gehalt, bei allen euphemistischen Zugeständnissen an den Zuhörer, war etwas Neues, war eine künstlerische Errungenschaft, eine Erscheinung, die für sich zählte.

Der Erfolg des von Henselt im grossen Theater gegebenen Concertes war ein so ausserordentlicher, das Resultat ein dermaassen, jeden Maassstab im Auslande überragender, der Sieg über die alte Welt des Claviers ein so unbestrittener, dass der Künstler den ihm einstimmig und mit Enthusiasmus ausgesprochenen Wünschen im competenten Publikum nachgab, und seine Penaten aus Deutschland nach Petersburg versetzte.

Mit der Uebersiedlung Henselt's zu uns war die *Hummel-Fieldsche* Periode ein überwundener Standpunkt, und das Tasteninstrument in ein anderes Fahrwasser gebracht. Ein tiefer Schatten fiel auf diese Literatur, die bei uns durch den an seinem Platz vollendeten, fingerfertigen, glatten, aber trockenen *Pianiste-Compositeur* (wie man sich damals nannte) *Charles Mayer**) vertreten war und durch *Rheinhardt*, einem von Field in Moskau, mehr in äusserlichen Dingen des Clavierornats, als im Geiste, gebildeten Schüler. Auch Mayer schwor auf Field, dessen bester Schüler er sein wollte; beide Musiker verstanden wenig an Beethoven, nichts an Weber. Mayer hatte sich erdreistet, auf *Hummel* überzugehen, der ihm, und nicht ihm allein, in den zwanziger und dreissiger Jahren für die höchste Stufe aller

---

*) Zur richtigen Würdigung der Triumphe Henselt's und der Eigenart Petersburgs, sei bemerkt, dass Ch. Mayer 30 Jahre lang am ersten Platz in Petersburg, und nicht ohne Verbindungen, nicht dahin zu kommen vermochte, auch nur einmal bei Hofe sich hören zu lassen, — (das Ziel seines Strebens,) Petersburg schliesslich verliess und nach Dresden übersiedelte, wo er starb. —

und jeder Claviermusik galt! Nun war aber Hummel nur ein Ausgangspunct für Henselt, durch dessen Compositionen, abgesehen von ihrer am Pianoforte nie dagewesenen Darstellung durch den Componisten, eine neue Zeit anfing, die Zeit lyrischer Persönlichkeit, subjectiv dramatischer Intentionen, plastischer Leistungen, die ihre gut menschliche Berechtigung in sich trugen. Diese Richtung, diese neue Salon-Literatur, wurzelte thatsächlich in alter, guter Schule, und war auch auf deren technischen Standpunkten eine gut zünftige, noch machte sich aber nicht mehr mit Schule und Magister, mit Schablone und Routine zu thun, sondern verwerthete ihren doctrinairen Begriff für den *Menschen*, im Zuhörer und Adepten.

Die Compositionen von Henselt suchen das Gefühl auf und nicht den speculativen musikalischen Gedanken, weshalb sie nicht gelesen, sondern wiedergegeben oder gehört sein wollen. Der abstracte Gedanke, in Schumann zum Beispiel so mächtig, ist ihnen fremd, sie zeigen aber nirgend die Leere, die sich in Hummel hinter Passagen, hinter dem Geklingel versteckt. In kleinen Rahmen malt *Henselt* tief empfundene Bilder, und seine Beherrschung des Mittels lässt den Künstler durch Polyphonie im Satz, durch Lagen, Spannungen, Verwerthungen des Instruments aller Art, auch noch da interessant bleiben, wo man etwa an der ursprünglichen Idee nicht genug hätte. Es ist die ausgiebigste Behandlung des Instruments, *über welche* dasselbe, durch *Liszt* und *Chopin*, nicht wesentlich, nur im Einzelnen hinausgekommen ist. Es ist vielmehr dasselbe Land des olympischen Pianoforte unserer Tage, das die Oeffentlichkeit beherrscht, die Intimität influirt und nicht wohl zu einem vereinfachteren Ausdruck sich verstehen kann, weil einem solchen, um ihn lebensfähig zu gestalten, eine so viel grössere und primitivere Erfindung zur Seite stehen müsste, eine den grössten Meistern der Tondichtung ebenbürtige, ja! über sie, nach dem Rausche unserer Tage in äusserlichen Ausstattungen, hinausgehende! Unsere Tage scheinen

dazu angethan, mehr in der Form und im Aeusseren, als in der Idee und der Tiefe musikalischer Production, leisten zu können, zu wollen.

Die Zeit pflegt die gerechteste Richterin des Werthes zu sein. Die Henselt'schen Compositionen erhalten sich bald 40 Jahre auf dem Repertoir. Das will sehr viel sagen. Das ist der Beweis, dass in ihnen ein Gedankenleben wohnt, das die Mode und den Einfluss des günstigen Augenblicks überdauert, dass sie, mit einem Wort, gedankenlebensfähig sind, wie nicht viele ihrer Zeitgenossen. Es ist nicht etwa nur der liebessehnsüchtige, durch einen romantischen Zug temperirte Hauptausdruck in den Compositionen von Henselt, es ist nicht weniger eine tragisch-dramatische Richtung, die ihnen Werth und Bedeutung verleiht. In den Etuden *Eroica*, *Dankgebet nach Sturm*, liegt eine Energie, ein Lebensernst, ein dramatisches Moment, wie dem Pianoforte, in dieser Form, nicht vorgekommen war. Henselt überhaupt ist als eine Erscheinung zu fassen, die von keiner anderen unserer Tage übertroffen wurde, an ihrem Platz und an ihrer Stelle eine, der Erscheinung von Liszt ebenbürtige, d. h. überwältigende, eine Epoche in der Kunst bestimmende ausmacht. *Henselt* ist nicht Musikgeist, als solcher, und abgesehen vom Pianoforte; er ist Geist in Pianofortemusik, er gehört wesentlich zum Instrument, ist unauflöslich mit demselben verbunden. Daher kommt es, dass der Geist Weber's Henselt so viel näher steht, dem Künstler soviel sympathischer ist, als der Geist Beethoven's. Weber lebt auf den Gefilden der liebenden Menschenseele, — Beethoven ist die Macht und Gewalt des speculativen Gedankens über die Welt! — Diese Richtungen gehen nicht *auseinander*, sie gehen parallel, sie treffen nicht aufeinander, sie vertheilen sich die Welt. Von den 3 ersten Pianoforte-Trios von Beethoven (Op. 1) sagt Henselt in seiner prägnanten Sprechart: »sie sind *geworden*, die späteren sind *gemacht*, und in höherem Grade gilt ihm das von den letz-

ten Solosonaten des grossen Musikdenkers, die einen *Glauben* für sich bilden, wie man weiss.

So nahe hier ein Widerspruch bis auf's Messer liegen mochte, ich nahm den Kampf mit Henselt niemals auf, liess es an einem latenten Protest bewenden, denn die Hartnäckigkeit und Zähigkeit des Künstlers ist eine Stärke, die er *quand même* nicht aufgäbe! — Henselt sitzt mauerfest in den Ueberzeugungen, die er sich gewonnen, mauerfest in der Lehre seiner guten, alten Schule, wenn gleich die Lehre nicht mehr mauerfest, und durch die geniale Kunstphilosophie neuester Zeit, wesentlich anders beleuchtet, ja, in Frage gestellt worden. Nur *eines* Beispiels geschehe Erwähnung. Bekanntlich braucht Beethoven im Finale der Chorsymphonie, den Septakkord auf *f*, in D-moll, mit kleiner None (*b*) und der Total-Dominanten-Harmonie (*a, cis, e, g*) wodurch die *ganze diatonische* Moll-Skale von *d*, auf *einmal* gehört wird. Als Berlioz, dem Henselt in Petersburg ein Diner gab, von diesem Akkorde, als von einem Ungeheuer sprach, an dem *er*, Berlioz, nichts verstehe (!) erhob sich Henselt vom Tisch, öffnete ein Pianoforte und setzte sich, nicht ohne Irritation, auf die Tasten mit den Worten nieder: »Das klingt ungefähr so!« *)

Bach kann nie veralten, sagt Henselt, und das ist sehr wahr, liegt aber in der Natur der Fuge, als einer conventionell eingegangenen Form, nicht an der Ueberlegenheit des Gedankens. Ein Studium von Bach, wie es Henselt sein lebelang täglich durchmacht, ist wohl noch nicht da-

*) Der Accord ist nur die, zur grösstdenkbaren Dissonanz verstärkte, wohlbekannte Hornstelle in der Eroica, mit anderen Worten, ein *Cumulus* von Dominante und Tonika, der durch die Idee motivirt ist, die Beethoven beschäftigt. Die Meinung meines lieben Freundes, Herrn C. F. Weitzmann in Berlin, kann ich nicht theilen. Der Accord, meint Weitzmann, sei kein selbstständiger, sondern eine Orgelpunktbildung, wie alle Zusammenklänge, die zwar den Terzenbau aufweisen, dabei aber das Intervall einer Octave überschreiten. Siehe die Berechtigung des Accords durch die *Idee*, in Lenz, Beethoven, eine Kunststudie, sechster Band, S. 194.

gewesen! Er spielt die Fugen, ganz ernsthaft, auf einem dazu mit Federkielen abgedämpften Klavier, so dass nur das trockene Anprallen der Hämmer gegen die abgedämpften Saiten gehört wird, etwa wie das knöcherne Klappern eines Skeletts im Winde! — Damit schont sich der Künstler Ohr und Nerven, denn er liest zugleich, auf dem Notenpult, ein sehr dickes, gutes Buch, die *Bibel*, freilich der beste *Comes* für Bach. Sind Bibel und Bach aus, so fangen sie für Henselt wieder an. Die wenigen Personen, die Henselt in den so geheiligten, späteren Abendstunden sich noch nahen lässt, ersucht er, nur ja mit Gespräch fortzufahren, das genire *ihn* gar nicht, aber das Klappern des Skeletts im Klavierkasten genirt *sie* und foltert ihre Nerven, statt sie zu beruhigen. In der Bibel und in Bach, an einem stummen Klavier, holt sich der Componist des Liebesliedes, des *poëme d'amour*, der feinhörigste und tonwollüstigste Virtuose, sein tägliches, künstlerisches Brod! Darüber lässt sich viel nachdenken und ist ein weiter Sprung, ein *salto mortale*, von den Propheten zum Theokrit und Tibull! —

Eine so eigenartige Erscheinung, ist der Künstler! und in diesen Zügen, die um Vieles zu vermehren wären, ist er gleichsam ein zweiter Faust — Wagner: »Zwar weiss ich viel, doch möcht' ich *alles* wissen,« ohne seine ächte Künstlernatur zu contradiciren. Er confirmirt sie vielmehr in ächt germanischer Weise dadurch.

Die Wirkung Henselt's in Petersburg war so durchschlagend, dass nur noch von ihm am Pianoforte die Rede ging, dass er den Unterricht in allen maassgebenden Kreisen und bei Hofe in seiner Person concentrirte, die Kaiserin ihn sofort zu ihrem Hofpianisten ernannte. Henselt machte ein Haus, gab nicht mehr Concerte, beschränkte seine verzehrende Thätigkeit auf Componiren und das ausgebreiteste Unterrichtgeben, dem er mit kaum erlebter Pünktlichkeit und Energie vorstand.

Aus dieser Zeit datirt sein Klavierconcert in F-moll, das wir das letzte mögliche, *dreitheilige*, nennen möchten,

sein Pianofortetrio in A-moll, das, durch die Bewegung jener Zeit, in der Constellation von Mendelssohn steht.

Um Henselt zu hören, musste man sein Schüler werden, was nicht leicht, oder zu seinen intimeren Bekannten gehören, was noch schwerer war. Letzteren spielte er, wie er sagte, an den Sonntagmorgen im Winter während mehrerer Stunden, zu denen man sich feierlichst versammelte. Diese Matinées bei Henselt, wie man sie nannte, waren das Ausserordentlichste, was man hören konnte. Der Künstler kam von einem Stück auf das andere, ohne Ruh' noch Rast, oft ohne Unterbrechung. An seine Zuhörer dachte er dabei wenig, wenn sie nicht gerade den ersten Schönheiten der Stadt angehörten. Er schien die Leistung als Exercitien höherer Potenz, *coram populo*, anzusehen, exercirte er doch immer; jahrelang hatte er zu jederzeit ein sogenanntes *stummes* Klavier stundenlang auf seinen Knieen, auf dem er ununterbrochen Fingerkasteiungen vornahm, in Gesellschaft wie allein, zwischen jeder von ihm in einem Concert vorzutragenden Pièce zum Beispiel. Ich kann nicht vergessen, wie ich wenige Minuten nach einem der glänzendsten Triumphe des Künstlers, in einem Concert im Saale des Adels, ihn mit dem Grafen Wielhorski im Künstlerzimmer aufsuchte und wir ihn, inmitten der Fluthen einer Concertbewegung, mit seinem stummen Clavier bereits still beschäftigt fanden. Es war etwas vom Hoffmann'schen *Kreissler* darin, es war das Glaubensbekenntniss des Künstlers, wie er eben nur Künstler sein, nur sich in seiner Sache angehören wolle; wie er sich in seinen Grenzen wisse. Bedauert hab' ich es oft für ihn, aber immer als eine seltene Ueberzeugungs*treue*, als eine Uebertreibung des *Pflichtgefühls* gegen die Aufgaben der Kunst verstanden, als eine Ausdauer und Charakterstärke, wie sie nur der germanischen Natur eigen ist. Nicht von Allen wurde der Künstler so verstanden, und es war doch nur sein Streben, den immer wieder fliehenden Horizont rein ideal ersehnter Vollendungen, so zu sagen, mit Händen zu greifen.! -

Nicht weniger bezeichnend für den Künstler ist, dass der blosse Gedanke, Concert zu geben, ihn krank macht, keine Rücksicht je im Stande war, ihn nach seinem ersten öffentlichen Auftreten zu einem Concert zu vermögen, dass er in 33 Jahren nur 3 Concerte gegeben, dass er einen Spekulanten zurückwies, der ihm die höchste, *approximatif* zu bestimmende Concerteinnahme im voraus entrichten wollte, wenn er nur, ohne alle weitere Mühe, sich an's Instrument zum Spielen setzen, und dem Spekulanten den Ueberschuss aus den von demselben anzusetzenden Preisen überlassen wolle.

Eben so unmöglich ist, Henselt in das Concert eines Anderen oder in die Oper zu bringen; der Künstler zieht sich zurück, auf sich und seine Kunst, auf seine Schüler, auf den Hof, auf Bach und Bibel. Vor Bach macht er aber noch allabendlich eine leibliche Heilgymnastik durch, indem er im Schweiss des Angesichts, trotz jeder Fatigue und Widerstrebung, Arme und Füsse an einer Stange zu allerlei schwierigen Evolutionen zwingt! Das hat er einmal als heilsam erkannt und Henselt kommt nie von einer Meinung zurück. Mit dieser seiner Gymnastik hat es eine nicht uninteressante Bewandniss.

In den Tagen des Kaisers Nikolas machte sich nämlich in Petersburg die Ansicht von einem hygienischen Einfluss der Gymnastik unter Leitung eines aus Schweden zu uns gekommenen Gymnasten, in den hohen und höchsten Kreisen geltend. Der Kaiser besuchte, eine Reihe von Wintern, alltäglich in den frühen Morgenstunden, die Manège im Palais des Prinzen von Oldenburg, wo derselbe, in Gesellschaft des Grossfürsten Thronfolgers, des Prinzen und des Herzogs von Leuchtenberg, gymnastische Uebungen pflegte. An diesen nahm Henselt, als Freund des Prinzlichen Hauses, Theil. Darüber sind nun viele Jahre verstrichen, und von Allen, die sich hier zusammen fanden, setzt Henselt allein, die Uebungen noch heute fort, ein beredtes Beispiel der Ausdauer deutscher Natur.

Aus analogen Gesundheitsrücksichten legt der Künstler täglich unendliche Strecken in Petersburg zu Fuss zurück und lässt sich von seiner Equipage begleiten, oder braucht dieselbe lieber gar nicht.

Henselt ist General-Inspektor der Musik-Klassen in den Kaiserlichen Erziehungsanstalten, in Petersburg und Moskau, die unter der Oberleitung des Prinzen von Oldenburg stehen. Vom Smolna-Kloster, einem der grössten, kommt Henselt, an dunklen Winterabenden, durch eine besonders einsame Gegend der Stadt allein zu Fuss nach Hause. Kein Zureden vermag etwas über ihn. Man hat ihm von möglichen Ueberfällen gesprochen. Das wäre nicht leicht, war die einzige Antwort: »ich mache Gymnastik, bin gewandt, und *dieser life-preserver!*« auf seinen Stock weisend! – Dabei wird es bleiben, denn auf keiner Altersstufe ist ein *nachgebender* Henselt denkbar. In den Instituten erzieht der Künstler ganze Generationen tüchtig geschulter Lehrerinnen, sichert er Generationen ein anständiges Brod. Die Anerkennung ist nicht ausgeblieben.

Die grossen Etüden Henselt's sind als Gedichte, als Lieder ohne Worte zu verstehen, und gewiss hätte der Künstler sie so genannt, wenn der durch *Mendelssohn*, in Aufnahme gekommene Name, bereits dagewesen wäre. Der Ausdruck *Etude*, hier ist er nicht der *Cramer*'sche Begriff (Clavier-Erziehung). Uebung ist Alles im Leben, ausgeübt, ausgelernt hat man nie! – Diese Inspirationen indessen setzen ein vollbrachtes Studium *voraus*, sie sind ersten Ranges, in der unter dem Namen *Etudes* zahlreich vertretenen Literatur, in der *Chopin* culminirt.

Die Etüden von Henselt sind denen von Chopin nicht unebenbürtig, spielen aber in einer wesentlich verschiedenen Gefühlswelt, bewegen sich in einer anderen Gesellschaft, in anderen Umgangsformen. Suchen wir diese Unterschiede zu fassen, und wir werden das Wesen der beiden Künstlernaturen unterschieden und für die richtige Schätzung Henselt's ein weiteres Kriterium gefunden haben.

Mit *Chopin* hat *Henselt* die *unmittelbare* Wirkung gemein, die Wirkung, die den spekulativen, musikalischen Gedanken nicht braucht, am Instrument vor Allem wirkt. Den ganzen, auf den Gehörsinn gerichteten Apparat, theilt Henselt mit Chopin. Von Chopin unterscheidet sich Henselt, wie die Formen der *einstigen*, höheren französischen Gesellschaft, wie der *Salon*, mit einem Wort, von deutscher Gesellschaft und Gesittung. Paris ist in den letzten Jahren vollständig *demoralisirt* worden und zu einer Art Räuberroman geworden. Die Inscenirung der Dumas'schen Romane war Paris bereits in Louis Philips Tagen. Der Pariser Salon von *einst*, existirt nur noch in der Literatur seiner Zeit, in der Musik, in Chopin. Man nehme nur einen Roman von Balzac in die Hand, und man wird Lebensformen, Beziehungen, Frauennaturen, Frauengestalten finden, die eine für sich abgeschlossene Welt bilden, keine geringe Anziehungskraft äussern, aber nicht auf Idealität Anspruch machen können. Die *Béatrix* in *Les Amours forcés* von Balzac (der Nachahmungen zu geschweigen) mag als Typus gelten. Es ist eben *so* in Chopin. Nicht sowohl, *was* er sagt, als *wie* er es sagt, ist das *punctum saliens*, das, worauf es ankommt. Was pariserisch *correkt*, pariserisch *acceptirt* ist, das soll auch noch allgemein lebensfähig sein, und die leichtsinnige Auffassung des gegenseitigen Verhältnisses der Geschlechter spielt die erste Violine. Eine grössere Innigkeit der Gefühle, ein tieferer Gehalt ist nicht ausgeschlossen, verschwindet aber unter der conventionellen Purpurdecke, unter der diese ganze exclusive Gesellschaft ihr künstliches Leben fristet.

Man nehme andererseits einen Roman von *Auerbach*, *Spielhagen*, von den Besten, in die Hand. Man wird vielleicht keine so vollkommene Gesellschaft finden, die Formen des Lebens werden weniger reizen. Die Sprache wird weniger Schablonen entsprechen, die wie im Französischen Geltung haben, die Gestalten aber werden der *Idealität* angehören, einem höheren Ausdruck des Lebens und keinem materiellen Standpunkt, der unter dem bestechenden Falten-

wurf neuester Mode versteckt würde. Es ist eben *so* in Henselt, der *vom* Leben *zum* Ideal kommt, was ächt deutsch ist. Chopin und die Franzosen erheben ein, durch Convention und Beispiel allein berechtigtes Leben, zum Ideal, in dem sie leben, und deshalb darin ein künstlerisch berechtigtes Moment erkennen! Diese Richtung ist eine ungesunde, eine pathologische. Die Proceduren derselben mögen noch so viel Reiz haben, es ist doch Alles schliesslich nur eine Vergiftung durch *feine* Gifte, eine Vergiftung durch parfümirte brennende Kerzen, etwa, deren Flamme allein, ein Sinnbild des *Lebens* bleibt!

Ausnahmen dieser effiminirten und raffinirten Richtung der modern französischen, in Chopin gleichsam spiegelnden Literatur, bilden seine *Polonaisen*, die ihm die höhere, objectivere Form sind (seine *Oden*), seine *Balladen*, einzelne Bilder in seinen kleinern Rahmen (Sonetten, zu denen *insbesondere*, die Notturnos gehören). Solche Ausnahmen ändern nichts am Ganzen der Erscheinung. Auch in Balzac und seinen Epigonen, liegen Tiefen und ächte Perlen.

Nicht unbedingt, nicht ohne Reserven, geben wir der *einen* Erscheinung vor der *andern* den Vorzug; wir wollen nur *„unterscheiden"*.

H. v. Grimm*) nennt Chopin einen *Weltschmerzler*. Chopin mag für einen lyrischen Epikuräer gelten, ein irgend depreciativ zu deutendes Epitheton, scheint nicht am Platz, wo es einen edlen Geist gilt, wie Chopin einer war, der, wie Balzac, wie sie Alle, die Pariser exotischen Pflanzen, in einem eigens construirten, eingebildeten *milieu* (wie sie zu sagen liebten) wirkte, aber das Zeichen des Genius an sich trägt. Chopin ist, mit wenigen Ausnahmen ein reizender Aquarellist, Henselt malt *al fresco*, selbst da, wo der Gegenstand die breitere Manier ausschliessen möchte. Bei

*) Französische *Civilisation* und deutsche *Gesittung*, in dem soeben erschienenen, überaus lehrreichen, pragmatisch gedachten Buche: Vaterländische Erinnerungen und Betrachtungen über den Krieg von 1870 bis 1871, Berlin.

der Verschiedenheit ihrer Naturen, bei dem unversöhnlichen Dilemma französischer und deutscher Gesittung *(quia aeterna inter ea est pugna!)* ist es natürlich, dass Henselt Chopin nicht spielt, wie er gespielt sein will, und können wir dem grossen Virtuosen nur zugeben, dass wenn man ein Henselt ist, man das Recht hat, zu spielen, wie man *will*, wie wir Henselt hierüber sagen hörten.

Wir berühren den Vortrag von Chopin durch Henselt nur, weil die Frage: *Wie hast Du's* mit Chopin? die tief gehendste ist, die man überhaupt einem Vertreter des modernen Claviers stellen kann. In der Henselt'schen Darstellung der *Masurkas* und *Notturnos*, würde Chopin (ich glaube das aus persönlicher Bekanntschaft mit dem seltenen Menschen sagen zu dürfen), sich so wenig heimisch fühlen, wie ein Pariser in deutscher Gesellschaft, schon weil dieser Gesellschaft ein gewisses burschikoses Wesen, in höchsten Kreisen selbst, nicht fremd bleibt, ja, dieselbe kennzeichnet, als eine Nachwirkung deutschen Universitätslebens, das alle Schichten deutscher Gesellschaft durchdringt und bestimmt.

Henselt wendet seine massenhafte, grossartige Spielart auf Chopin's Schmucksachen an, die pompejanischen, nicht kolossischen Styls sind, und desshalb einer massiven Fassung widerstreben. Mit einem gewissen Wohlgefallen der Kraft gegen die Schwäche, lässt Henselt den *Tact* in den Mazurken in die *erste* Reihe treten, seine dicken Pinsel in Tonfülle, braucht er, wo Alles gehäckelt und gewebt ist: sein *rubato* ist nicht das *rubato* von Chopin, ist Rückung im Tempo, nicht die Verrückung des ganzen Gesichtswinkels für eine Erscheinung im Ganzen, in der Art eines, durch ein umgekehrtes Opernglas angesehenen Bildes. Aber das Entzücken Chopin's hätte ich erleben mögen, Henselt zu hören! ihn, seine A-moll-Etude säuseln, blitzen, donnern zu hören! — Diese Leistung Henselt's in Chopin ist eine so ausserordentliche, eine so unbeschreiblich grossartige, eine so tief poetische, eine so unendlich ideal, ich möchte sagen

Oberonmässig gegriffene, da[illegible]mir die Worte dafür fehlen. Diese nimmerruhenden Figuren, die aus verminderten Harmonien herströmen, in denen man beim Lesen nichts erkennt, Sternengeflimmer sind sie, unbekannte Sprache der Höhen, unter den zarten Melismen und nie gehörten Lauten, in der Rechten, zu den herkulischen Lanzenstössen in der Linken von Henselt.

Zum Himmel aufjauchzend,
Zum Tode betrübt! —

Hier liegt die ganze unermessliche Ueberlegenheit deutscher Natur über der welschen! Diese Leistung Henselt's ist, halte ich Alles zusammen, eine der höchsten, *mir im Leben* am Clavier, als solchem, vorgekommene. In dieses Gedicht ist die Seele des Künstlers verliebt, jahrelang hat er es gehegt und gepflegt und an seinem Herzen gewärmt; spielt Henselt die A-moll-Etude, so spielt er sie zwei, drei Male hintereinander, denn er kann sich nicht sättigen an dem Wohllaut, mit dessen Atmosphäre er sich hier umgiebt! — Giebt es eine Leistung, in welcher der verzehrende Drang des Künstlers nach idealer Vollendung sich befriedigt, so wäre es nach meinen vieljährigen Beobachtungen, diese. —

Hervorragende Compositionen Henselt's sind sein Concert in F-moll, sein grosses *Duo* in einem Satz für Pianoforte und Horn in H-moll. Das Concert ist der Culminationspunkt der glänzendsten, einem gut musikalischen Gehalt noch immer verbundenen Concert-Bravour. Was man für Passage zu nehmen versucht wäre, ist immer noch figurirter Gehalt, die Ausführung aber so schwierig, dass der Künstler mit seiner eigenen sich nie zufrieden geben wollte und das Werk in Petersburg nicht öffentlich producirt hat. Auch mochte ihm nie eine Begleitung gut genug dünken. In seiner Wohnung hat er das Concert in so hoher Vollendung oft hören lassen, dass diese kolossale Ueberwindung grösster, nicht unmotivirter Schwierigkeiten, einen Gehalt für sich abgiebt und musikalisches Interesse in Anspruch nimmt. Das *Duo* erfordert gleichermaassen einen Clavier-*Heros*.

Unserer Anschauung nach, ist es das interessanteste dieser ganzen Literatur, als Bravour-Ausdruck des Instruments in Gesellschaft eines zweiten; bei einem, dem Interesse an der Idee genügenden Gehalt. Beide *Werke* sind nicht nach Verdienst in die Cirkulation übergegangen. Die Schwierigkeit der Ausführung allein trägt nicht die Schuld. Der von Deutschland entfernte Aufenthalt des Künstlers, seine Zurückgezogenheit von aller Oeffentlichkeit, mögen dazu beigetragen haben. Hans von Bülow hat das Concert in Petersburg öffentlich hören lassen und hielt das Werk besonders hoch. Es ist wie eine Apotheose der alten Schule in neuer Zeit, eine Aufgabe für den wohl intentionirten Bravour-Pianisten.

Als Liszt nach Petersburg kam, begleitete ich ihn mit den beiden Grafen Wielhorski, zu Henselt, der uns erwartete, um sich auf die besondere Bitte von Liszt, vor ihm zu produciren. Henselt gab zu Anfang die Weber'sche Polacca in E, *seiner* Ausstattung (Leseart). Ich beobachtete Liszt. Ein gewisses Erstaunen sprach aus seinen Zügen. Wie Henselt geendet hatte, sagte Liszt: *„j'aurais pu me donner ces pattes de velour, si j'avais voulu!* (ich hätte mir diese Sammetpfoten geben können, wenn ich gewollt!).

Die Anerkennung von Liszt war eine so *unbedingte*, dass er mir bei seinem zweiten Besuch in Petersburg auf meine gut gemeinte Bemerkung: *Henselt a fait de grands progrés* (Henselt hat grosse Fortschritte gemacht) antwortete: *apprenez, qu'un artiste, comme Henselt, ne fait pas des progrés* (lernen Sie, dass ein Künstler wie Henselt keine Fortschritte macht). Es war eine Zurechtweisung, aber es war eine Zurechtweisung von Liszt.

Die Leistung Henselt's in der Polacca von Weber ist ein Phänomen. Die Einigung höchster Kraft mit grösster Zartheit, in der Vermittlung des poetischen Gehalts. Mit dem ersten Tact (Triller) unter Henselts Händen, strahlt in tausend Lichtern ein Saal, eine Walhalla; Könige schreiten hier mit ihren Damen, flüstern ihnen Liebesworte zu, und nun erst das *Trio!* — Henselt hat seine Varianten zu

der Inspiration des ritterlichen Tondichters, dieser Ahnfrau der Polonaisenliteratur, in Petersburg herausgegeben. Es sind nicht nur Verstärkungen; Mittelstimmen, tonausgiebigere Lagen, *Doppel*passagen, statt einfacher *Fäden*, heben das Stück auf den Schild des olympischen Claviers unserer Tage und lassen dem Original eine gewisse *Tonleere* nachfühlen, die in ihrer Zeit *Tonfülle* war. Unsterblich lebt dabei der Gedanke Weber's, die Erfindung! — Was Henselt in das Werk gewebt, ist wie das Tagebuch seiner Seele, im Genusse des Umgangs mit Weber! Keine Verbesserung ist es, keine *editio emendatior*, eine Huldigung des Clavier-Rüstzeugs unserer Tage, nach 50 Jahren, ist es dem Emancipator des Instruments, gegenüber. Sein Streitross wird dem Helden anders aufgezäumt! — Eine Specialität Henselt's sind seine Vorträge in Weber, der einmal seinem Menschen am nächsten steht. Aber Henselt unterscheidet in Weber. Er unterscheidet den Werth der Idee von der oft unzulänglichen Verwerthung der Idee in den Durchführungen. Hans von Bülow ist derselben Meinung; Tausig hat dieselbe in seiner Bearbeitung der *„Aufforderung"* bethätigt und Liszt soeben eine Bearbeitung der Weber'schen Clavier-Compositionen herausgegeben. Henselt ist im Augenblick mit der Herausgabe seiner Lesearten in den Solo-Sonaten beschäftigt, die sich der Zeit ihrer Entstehung nach über sein ganzes Leben verbreiten, nicht etwa das Werk eines Einfalls sind.

Von dem Clavier-Quartett und Trio (mit Flöte) von Weber, von der Sonate in E-moll (4ten), von der Polacca und dem Rondo in *es*, von den zwei ersten Clavier-Concerten (in *c*, in *es*), von den *Variationen* will Henselt nichts wissen. Als höchste Stufen aller Clavier-Poesie verehrt er dagegen die Sonaten in C- und As-dur, in D-moll, die Clarinet-Sonate in *cs*, die Aufforderung (von der seine Bearbeitung früh in Petersburg erschien), das Momento Capriccioso, die Polacca in E, das Concertstück vor Allem und über Alles. Die Darstellung des Concertstücks durch Henselt ist eine ausserordentliche und man kann auf Henselt's Standpunkt in We-

ber sagen, durch keinen *Zweiten* erlebte! – In Weber spielt Henselt sich selber, sein ganzes Leben und Sein, objectiv giebt er Weber nicht und kein Componist steht einer subjectiven Auffassung wohl näher wie Weber, den wir *als die Erlösung der Sinnlichkeit durch das Ideal verstehen.* Weber ist die *Liebe*, Liebeleien, welsche und andere, tangiren ihn nicht! – Wenn Deutschland verloren gehen könnte, Deutschland fände man im Freischützen wieder! — Was Weber im Freischützen, das ist er in seiner Claviermusik. Der letzte Ritter ist er, das an der Hand des Künstlers in das überall und jederzeit bürgerlich gestimmte Leben eingeführte Ideal ist Weber, *die* Frauengestalt ist er, der sich auch der Philister nicht erwehrt, im Sack und in der Asche seines *Soll* und *Haben!* —

So giebt ihn Henselt, sein treuester Schildträger. Die hervorragendsten Leistungen Henselt's in Weber sind die Polacca in E, die As-dur-Sonate, das Rondo der D-moll Sonate in dem die Episode in G (mit dem Triller in der Gesangsfigur im Bass) zu einem auf diesem Instrument nie dagewesenen Ausdruck kommt, ein namenloses *Frühlingslied* erschien es uns immer! – Diese Weber-Interpretationen culminiren im Concertstück, dessen Vortrag durch Henselt ein Ereigniss im Leben eines Menschen genannt zu werden verdient. Hier findet er die glücklichsten Lesearten, das Werk wird zu einer anderen Erscheinung, es *hält*, so zu sagen, was es zur Zeit seines Entstehens in den zahmen zwanziger Jahren, in einer Clavier-Zukunft, *versprach.* Und diesen Umsturz aller *Hummel*'schen Ideen am Instrument, das Henselt in die Bühne eines Theaters verwandelt, vollbringt ein Schüler von *Hummel*, *quantum mutatus ab illo!* Um den Contrast zwischen *einst* und *jetzt* grösser, die Sache selbst aber schicksalsvoller zu zeigen, als sie auf den ersten Blick erscheint, setzen wir dem hinzu, dass Henselt keineswegs aufgehört hat, ein guter „Hummelianer« zu sein, dass der Künstler für die bekannten, Vater Haydn gewidmeten Sonaten, für die Fantasie in Es (Op. 18), das Quintett, die Trios von Hummel, bestens ein-

steht, Werke, die auf der Weber-Höhe, einen überwundenen Standpunkt ausmachen. So wunderbar paart sich in Henselt's Natur, die alte gute (doctrinäre) Schule, mit den Errungenschaften der Neuzeit! – Da sich Henselt des Concertstückes ohne Begleitung bedient, so hat er sich das Poem in einer Weise zurecht gelegt, die das Orchester nicht vermissen lässt und zu Bewunderung hinreisst. Nur eins sei erwähnt. Vor Eintritt des Marsches *pp* (die Rückkehr des Kriegers, in der Ferne) da, wo ein magischer Lockton im Fagott, und das Erzittern der Saiten-Instrumente *(tremolo pp)*, die von der Geschichte der Musik nicht erlebte *Marcia* vorbereiten, lässt Henselt Volaten eintreten, kurze, aber grossartige Vorläufer zum Schluss-Presto $^6/_8$, die von ergreifendem Effect und ganz im Geist der Situation sind, da sie die Presto-Figur in Aussicht stellen, in der die Burgfrau den ihr zurückgegebenen Ritter umarmt und glücklich wird! – Das Programm hat uns ja Weber selbst hinterlassen (in der Biographie vom Sohn).

Epoche machend in der *Arrangement*-Litteratur (wir haben an diesem bürgerlichen Ausdruck genug) sind die Bearbeitungen Henselt's auf zwei Hände (für Menschen, die deren wenigstens 4 besitzen) der 3 Opern-Ouverturen von Weber, einzelner Gesangsnummern aus dem Freischütz, Oberon, aus der Euryanthe, der Coriolan-Ouverture von Beethoven. Kein Orchester ist im Stande, die Oberon-Ouverture mit den feinen Nüancen, mit dem Schmelz im Wohllaut, in den intrikaten Intentionen zu declamiren, wie Henselt das Instrumentalmärchen giebt! – Nur der Einheit im Ausführenden, keiner Gruppe von Faktoren, ist, trotz des Vortheils disparater Tonfarben im Orchester, eine Vollendung dieser Art möglich. Diese Darstellung ist fürwahr eine ganz unvergleichliche.

Zu eigenem Genuss spielt Henselt in seltenen, gnädigen Augenblicken, vierhändig in den Opern von Weber, wobei es leichter ist, sein Zuhörer als sein Partner zu sein. Das sind die besten Agathen und Aennchen, die uns auf irgend

einer Bühne vorgekommen sind, und wir kennen sie am Ende, alle. Was soll ich zu *seinen* Zigeunerchören aus der *Preciosa* sagen? Erstaunlich; dass Henselt kein Theater besucht, erklärlich! Dass der Künstler Eklektiker in Weber, ist sein Virtuosenrecht, Andere haben auch das Clavier-Quartett und Trio (siehe oben) und was sonst Henselt in Weber perhorrescirt, zu Lebensfreunden gewonnen und sind darum, denke ich, reicher. Sind die, aus dem allerdings zu mageren Original für Pianoforte und Violine, vierhändig arrangirten *Sonates progressives et agréables* (an denen nur der französische Zopftitel zu tadeln) sind sie nicht verkappte Opern? was ist nicht alles enthalten in den vierhändigen Original-„*Pièces*" von Weber, grossen und kleinen? wie man's nimmt. —

Die Clarinett-Sonate in Es gilt Henselt für das, auch in Faktur, vollkommenste und einheitlichste Werk von Weber, er hat das reizende Werk zu zwei Pianoforten gestaltet. Auf dem zweiten giebt er die Clarinettstimme in *seiner* genialen Weise zu *begleiten* (passt anders der Ausdruck!). Dadurch wird eine Einheit und Fülle im Ton, ein Effect im grossen Ganzen, erreicht, durch die das Werk in hohem Grade gewinnt. Diese zweite Stimme trägt der Künstler im Herzen, aufgeschrieben hat er sie nicht. Auch einige seiner grossen Etuden begleitet er auf einem zweiten Pianoforte, und zu den Cramer'schen Etuden hat er in Petersburg eine zweite Stimme stechen lassen. Die Etuden von Kirchenvater Cramer, hält der Künstler, im grössten Contrast zur Weber'schen Muse, für so grosse Kunstwerke, dass er dieselben mit entschiedener, in Petersburg wohlbekannter Vorliebe, als für sich geltend, zu 2 Pianoforten producirt und die zweite Stimme ist der ersten, unverändert gebliebenen, so geschickt angepasst, dass man nicht glauben will, dass es je anders sich damit verhalten hat. Uns erscheinen diese Vorträge der Cramer'schen Etuden, sollen sie als Repertoir geltend gemacht werden, wie die Scholien eines Philologen zu seinem Klassiker. Es ist das ein Höhepunkt des päda-

gogischen Fruchtgartens, ein Kunstgenuss war uns diese Production nie, *candidus imperti*. Aber wie hätte sich Kirchenvater Cramer *(Beda venerabilis)* gefreut, nach 70 Jahren, zu solchen Ehren zu kommen! Wie häcklig es war, ohne Ueberladung, mit Geschmack in der Behandlung, integral (polyphon) dem in sich immer so vollkommenen Satz von Cramer, eine zweite Stimme zu erfinden, liegt dem Kenner auf der Hand. Das will mehr sagen als die Heldenthat von Gounod, dem bekannten Präludium von Bach, eine 2te Stimme hinzucomponirt zu haben. Man denke an die Verschiedenheit der Formen, Rhythmen, des Ausdrucks und Gehalts, in den Cramer'schen Etuden! Es war ein *opus desparatum*, nur einem deutschen Kopf, der Gedanke überhaupt zugänglich, nur der grössten Liebe zur Sache, die glückliche Lösung einer so ernsten Aufgabe, gegeben.

Auch einigen der berühmten Etuden von Moscheles (der in *as* z. B.) hat Henselt den Segen des modernen Claviers ertheilt, und zu höchster Anerkennung von Moscheles, denselben diese Varianten in Leipzig hören lassen. Und Moscheles sah sich auf der Höhe des Pianoforte! Wie erstaunt mag der zierliche, kleine Mann, den wir persönlich sehr wohl kannten, gewesen sein, gerade in seinen Compositionen, die Achillesspeere Henselt's schleudern zu sehen!

Da der grosse deutsche Künstler, dem diese Arbeit sich widmete, seinem innersten Wesen nach, jeder Ostentation fremd, principiell, die Oeffentlichkeit meidet, deshalb aber nicht weniger dem Ruhme des deutschen Vaterlandes angehört, glaubten wir in diesen Andeutungen der Leistungen des Künstlers in der Fremde, dem deutschen Leser einen willkommenen Beitrag zur Geschichte des Pianoforte unserer Tage zu liefern.

Zu einer eingehenden Schilderung eines Künstlers von der Bedeutung Adolph Henselt's, gehörte der Umfang eines Buches.

Hieraus folgt, dass wir keineswegs glauben, unseren Gegenstand erschöpft zu haben, und nur soviel können wir

dem geneigten Leser versichern, dass wir nach besten Wissen und Gewissen, eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Kunstgebiet dieses Jahrhunderts in Umrissen zu zeichnen bestrebt waren, in *outlines*, wie die Engländer bezeichnend sagen.

Fassen wir zum Schluss die äussere Erscheinung des Künstlers in's Auge, aus welcher sich oft mehr, als man zu glauben versucht wäre, für das Innere ergiebt.

Als Adolph Henselt in Petersburg erschien, war er ganz und gar der germanische Jüngling, der Hüne, der seines Erfolges gewisse Lebensheld germanischen Zeichens, ohne fremdländische Glätte. Etwas »*Siegfriedsches*« lag in seinem Wesen. In seinen sprechenden, immer tief blickenden Augen las sich etwas von den Nibelungen. Männlein und Fräulein, haben sich in dieser Lektüre, hüben und drüben, berauscht! In Deutschland sind viele Portraits aus dieser Zeit des Künstlers verbreitet. In dem Portrait, wo er zum Beschauer hingekehrt, so frei und frank demselben in's Auge sieht, liegt auch der romantische Zug seiner nach idealen Vollendung trunkenen, nimmer befriedigten Seele.

Henselt ist ein *Ich*, eine bewusste Persönlichkeit. Wie Liszt und Chopin, ist Henselt das Quellenhaupt einer Strömung, einer Richtung am Tasteninstrument, und sein eigener Ahnherr. Henselt's Reproduktion imitiren zu wollen, wäre nicht thunlich, weil dieselbe spezifisch eigenartig ist, deshalb ist Henselt ohne Nachfolger und die besten seiner Schüler in Russland, wahre Virtuosen, geben nur sein Material, nicht den Kern, der sein eigen bleibt, weil er von seiner ganzen Persönlichkeit unzertrennlich ist.

Hat jemand anders sich Weber am Piano genähert, so ist es Henselt, ist gleich Weber ein Geist, ein Ideen-Kosmos, wie er nur in Jahrhunderten organischen Lebens der Kunst erlebt werden kann, ist anders ein Weber noch zu erleben, schon weil Weber in einer Zeit wurzelte, die so viel beschaulicher war, so viel mehr Gemüthstiefe besass, dass

man Mühe hat, an deren Existenz in unseren Tagen zu glauben! —

Es ist nicht etwa nur die ausgiebige Behandlung des Klaviers in Henselt, die ihn Weber analog macht; es sind nicht die Dezimen und Spannungen, die Henselt gleich Weber bevorzugt — es ist der aus dem deutschen Gemüth, und nicht aus dem spekulativen musikalischen Gedanken, auf das Gemüth wirkende Geist; es ist das Leben des deutschen Herzens, das an sich genug hat, nach nichts Fremdländischem buhlt, wie es der romantische Dichter in den Worten ausspricht:

Ueberwunden von der Schönheit
Will ich ewig nach Dir ziehen.
(Kaiser Octavianus.)

Henselt's Natur ist als eine unzerstörliche Gefühlsjugend gegeben. Eine solche altert nicht, sie kann sich nur selbst gleichen. Man beobachtet in Deutschland, an greisen Staatsmännern, oft ein ähnliches Gedankenjünglingsalter, als Vermächtniss deutschen akademischen Lebens, bei unserem Künstler ist es das deutsche Gemüth:

— in dem die Welt sich
Die Ewige spiegelt! —

Buchdruckerei von Gustav Lange (Otto Lange) in Berlin

Kunstdruckerei von Gustav Lange (Otto Lange) in Berlin

Verlag von E. H. Schroeder in Berlin
Unter den Linden No. 41.

Die nachstehend verzeichneten neu erschienenen

Portrait-Stiche in Linienmanier

verdienen wegen ihrer meisterhaften Ausführung die Beachtung aller Kunstverständigen.

Ludwig van Beethoven.

Franz Liszt. Frédéric Chopin.

Diese drei Blätter (Folio, Brustbilder mit offenem Hintergrunde, Plattengrösse 32 Zentim. hoch, 25½ breit) in durchaus gleichmässiger Weise nach den besten Originalen von Robert Reyher gezeichnet und gestochen, bilden Pendants und bieten einen Wandschmuck dar, wie er für das Zimmer eines Pianisten kaum geschmackvoller gewählt werden kann.

Preis für Abdrücke vor der Schrift à Blatt 3 Thlr.
Preis für Abdrücke mit Facsimile à Blatt 1½ Thlr.

Richard Wagner

Brustbild mit offenem Hintergrunde
gezeichnet und in Linienmanier gestochen
von
Johann Lindner in München.

Gr. Folio. Plattengrösse 49½ Zentm. hoch, 36 breit.

Allen Verehrern des genialen Componisten wird dieses durch sprechende Aehnlichkeit wie gediegene Ausführung gleich ausgezeichnete Portrait eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Preis für allererste Drucke 12 Thlr.
Preis für Drucke vor der Schrift 8 Thlr.
Preis für Drucke mit der Schrift 4 Thlr.